音楽誌が書かない
Jポップ批評
35

80年代と尾崎豊の
蜜月と軋轢を
徹底検証

O Z A K I Y U T A K A

尾崎豊

FOREVER YOUNG

[illegible]ない[illegible]デビュー、
[illegible]……
[illegible]の
[illegible]
[illegible]
俺たちなりの[W[illegible]YOU]——

ROCKメッセージ・ソング・クロニクル

水濡れ跡有
品川区立品川図書館
☎3471-4667
031135792

目次

“ロード”と“ストリート”を疾走した孤独なランナー　4
若き吟遊詩人の歌と言葉が生まれたところ

尾崎豊と紡木たくの時代　6
あの頃不良はキラキラしてた!

尾崎豊・顔面考
尾崎は美しすぎたのかもしれない　8
もし、その鼻が少し不格好だったら……

若死にするのは善人だけ——?
26〜27歳で死んだミュージシャンとその最後のアルバム　10

CDジャケット観光　12

尾崎が歌った「自由」とは何だったのか　14
無数の傷ついた存在を前にして——俺はうまく歌えているかい?

PART 1
21世紀を生きる尾崎の“遺産”

20年後の10代と尾崎を聴く!　18
「15の夜」「卒業」「シェリー」はどう響くのか?

独断・偏見・ランキング・御免!!
トリビュート・アルバム青盤&緑盤
参加アーティストの“オザキ度”大比較　21

時代の小道具にされた作品から、オマージュ的作品まで
ファン必見! “尾崎的映画”の世界　24

検証! 尾崎遺伝子はどこにある?
❶オザキな男たち——「俺が俺であるために」　26
スタイルとしての尾崎はなぜ“役者ロック”に継承されたのか

❷オザキな女たち——女たちは、雄々しくうたう　28
尾崎の歌を“歌として”受け継いだのは、すべて女性だった

テカルチャー! 3次元に安息はなし　30
尾崎とマクロスのクロスロード邂逅

アジな発言・尾崎豊スペシャル　34
尾崎の辞書になかったもの

尾崎豊と小沢健二、そしてオウム真理教　36
それぞれの「心」、それぞれの「闘い」

PART 2
時代のなかの尾崎——“80年代”との蜜月と訣

“80年代ブーム”の光と影
肝腎の尾崎豊リバイバルが盛り上がらないのはなぜ?

尾崎は“15の夜”に「金八先生」を見たか
尾崎ソングに見え隠れする“金八的”反抗のあり方

“つっぱりハイスクール”は、
本当にロックンロールしていたのだろうか?
——拘束のロゴスを求めて

“85年革命”の生け贄たち
価値観逆転の時代に“旧世代”精神を担わされた岡田有希子と尾崎

「うつろ」な少年たちを読み解くためのブックガイド
尾崎豊、吉川晃司、本田恭章——
1965年生まれの「時代」の表現者たち

オザキが女子に愛される、これだけの理由
夢のある優しいワル&閉鎖的な愛、
そして知的な側面こそモテ男の王道と見つけたり

二大“青春芸術家”の魅力と魔力
文学者としての尾崎豊、ポップ・スターとしての太宰

夭逝の天才詩人、尾崎豊の散文詩をめぐって
——尾崎流・引き裂かれた僕と君、あるいは僕と彼女の

書評でポン　番外編
“語られなかった”カリスマ
意外と少ない言説からさぐる、尾崎の“語られ方”

尾崎が好きか嫌いかで、その社会がわかる!?
尾崎豊という名の「葛藤」バロメーター

表紙イラスト▶JERRY
表紙デザイン▶中山デザイン事務所
本文デザイン▶横山勝＋宍戸晃吉＋ナカガワヒロユキ＋荒川典久
写真撮影▶ユザワエイジ＋宇賀神善之
写真提供▶産経新聞社

CamScannerでスキャン

PART 3
音楽誌が"書かなかった!?"尾崎ソング批評

尾崎豊はなぜ「恥ずかしい」のか 70
バックグラウンドから考察する尾崎の真実

ニッポンに　きょうも流れる　尾崎の歌が 72
今こそ再評価!　和風な"抒情派青春ソング"の担い手としての尾崎

天性のロックンローラー、尾崎豊の歌詞をめぐって 75
俺たちはこの「街」で「自由」になれたのかい?

「オザキ節」キーワード辞典 78
尾崎の言語空間を構成するテーマ&フレーズ

オリジナル・アルバム完全燃焼レビュー

❶「十七歳の地図」 81
❷「回帰線」 82
❸「壊れた扉から」 83
❹「LAST TEENAGE APPEARANCE」 84
❺「街路樹」 85
❻「誕生(BIRTH)」 86
❼「放熱への証」 87
[特別編]死後リリース・アイテム総まくり 88
(未発表トラック集、ライヴ盤、ベスト盤)

尾崎は本当に「純粋だった」のか? 90
10代の尾崎と20代の尾崎、劇的な変貌の謎に迫る

オザキ伝説"駆け足"レビュー!
尾崎豊の10大事件 94

プロデューサー・須藤晃とアーティスト・尾崎豊の"運命の絆" 99
2人のクリエイターの"ラブ・ストーリー"は終わらない

PART 4
メッセージ・ソング・クロニクル

尾崎豊と3人の"アンファン・テリブル"たち 106
J・ディーンら50年代アメリカのヒーローが80年代日本に落とした影

レベル・ソングの40年——"若い叫び"の系譜

#1 LATE 60's〜EARLY 70's メッセージ・フォークの誕生 110
#2 70's ロックの成長と多様化 112
#3 80's パンク、ストリート・ロックへの拡散 114
#4 90's〜00's Jラップ、青春パンクという自己主張への回帰 116

レベル・ソング名盤46選 118

[証言——尾崎豊・10代の"素顔"]

❶ 落合昇平氏(ライター) 50
尾崎を見た時、10代の自分を思い出した
❷ 藤沢映子氏(ライター) 64
いかした男ぶり、まっすぐさ、そして同世代との絆
❸ 小川清史氏(レッド・ウォーリアーズ/ベーシスト) 102
20年後の「彼と僕等の世代」

[through the broken column]

#1 GA.ニメ「〜この支配からの卒業〜尾崎豊」プレビュー 33
#2 「卒業ソング」はなぜ愛されるのか 38
#3 「宝島」ファンと尾崎ファンとの不思議な銀座交差点 43
#4 晩年の創作活動を支えた"兄貴"集団、BIRTH BAND 93
#5 もし尾崎が生きていたらどんな歌を歌ったか? 98
#6 いわゆる音楽通に尾崎が好かれない理由 104

流行り歌斬り捨て御免RETURNS 124
中村彰一/上原多香子/m-flo loves BoA/くるり/氣志團/ジェット機/The ピーズ

「Jポップの越境者」解凍ファイル 128
▶町田町蔵

書評でポン 130
▶お安くなった「カリスマ」

おカミさん、「演歌の名盤」ですヨ! 132
▶愛と情ほとばしる家族モノ演歌の世界

少年易老楽難成 134
▶「てるてる家族」で新旧アイドル大競演

執筆者紹介 135

CamScannerでスキャン

“ロード”と“ストリート”を疾走した孤独なランナー

若き吟遊詩人の歌と言葉が生まれたところ

文▶城山隆［ライター／書籍編集者］

**尾崎豊が作った初めてのオリジナル曲は「街(町)の風景」だった。
彼の音楽は街という場所と不可分な関係を持つ“ストリート・ロック”の、この時代ならではの形であった。
米国の都会派シンガー／ソングライター、さらにはビート・ジェネレーションの文学に
源流を求めることのできる日本の“ストリート・ロック”の系譜を描き、その音楽性と文学性を俯瞰する。
尾崎の音楽を生んだのは何だったのか？**

若き吟遊詩人が重要視した“街のざわめき”

尾崎が吐きだす言葉は、まさに彼の呼吸そのものだ。まるで整うことを嫌うかのような息遣いが、荒ぶれてある。とはいえ、無鉄砲な走りから生まれる“乱れ”とは違う。ある意味、己の限りに挑み、それさえも超えようともがく精神運動から生じる“荒さ”とでも云おうか。自らに斟酌を加えない印象が、言葉(呼吸)のそこかしこに横溢している。荒い呼吸のその先に息づく“ナチュラル・ハイ”を独り渇望していたのかも知れない。馴れ合いを忌み嫌いながらも、愛を希求しつづけた尾崎は、“孤独なランナー” だった。しかし、それ故にこそ、他者にはない独自の呼吸法を身につけられたのだとも云える。

孤独なランナー、それこそが尾崎の原点だった。孤独なランナーとは、尾崎が敬愛した米国のシンガー&ソングライター、ジャクソン・ブラウンの佳曲の邦題だ。歌の主人公は、車輪の下をすり抜ける道路を見やり、過ぎ去りし日々に心を飛ばす。17歳、21歳、彼は路上の人だった。“道路”こそが我が人生なんだ、と。まさにビート文学の代表作『路上(オン・ザ・ロード)』さながらに。しかし歳月を拾い、今はあてなく虚しく車を走らせるだけの主人公。同曲に漂う解放感と虚無感が両輪となって、15歳の尾崎少年の創作意欲を廻しはじめる。曲中の主人公に、はぐれ者としての自分を見たのだ。当時、青山学院高等部に通いはじめていた尾崎は、通学の道すがら、渋谷のビル街に圧迫感を感じながらも、同時にその違和感にある種の昂揚を覚えた。初めてのオリジナル曲「街の風景」(当初タイトルは「町の風景」だった)を創作する。「街の風景」は、15歳が書いた15歳を超えた力作だ。若き吟遊詩人の誕生だった。

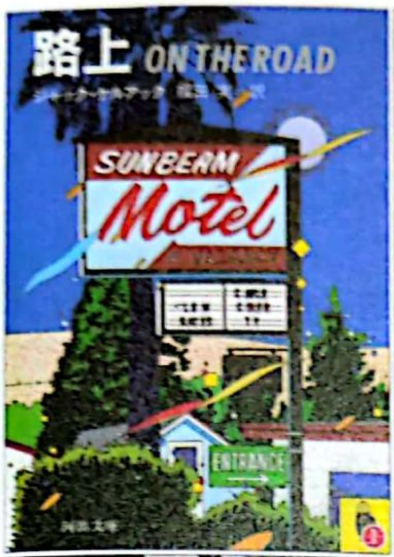
多感な思春期の少年にとって、言葉は半ば呼吸と同義語だったに違いない。そして吟遊詩人という言葉の響きに尾崎は感応する。その言葉を知ったのは、ビリー・ジョエルの曲「街の吟遊詩人は…」がきっかけだった。しかし、曲自体は好みではなかった。“吟遊詩人”という言葉だけが彼を捉えた。若き吟遊詩人の尾崎にとって、“街のざわめき” は重要なファクターとなっていった。

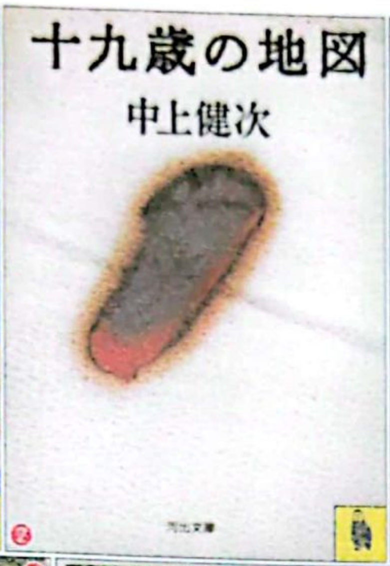
“路上”の歌い手として優れた物語性を獲得

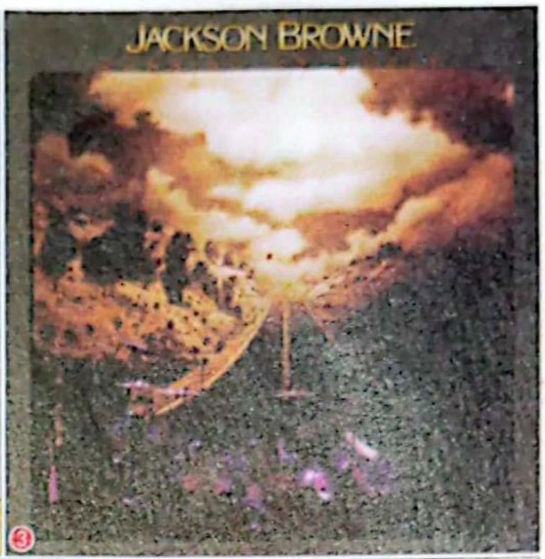
他方、“路地裏のささやき”もまた尾崎に言葉を与えた。82年、高校2年時、尾崎は早朝、自転車を転がしながら朝刊180部を配っていた。路地裏を縫って走りながら、心に地図をあれこれ描いていたのかも知れない。81年、新聞配達少年を主人公にした短篇を含む小説集が文庫化される。中上健次の『十九歳の地図』だ。恐らく尾崎は、この短篇集の表題作を読んだことだろう。新聞配達をしながら予備校に通う少年。配達ルートを手書き地図にし、気に障る配達先に×印をつけてゆき、そして……。小説内容に共鳴したかどうかは分からないが、吟遊詩人の際と同じく、そのタイトルに何かしらインスパイアされただろうことは想像に難くない。

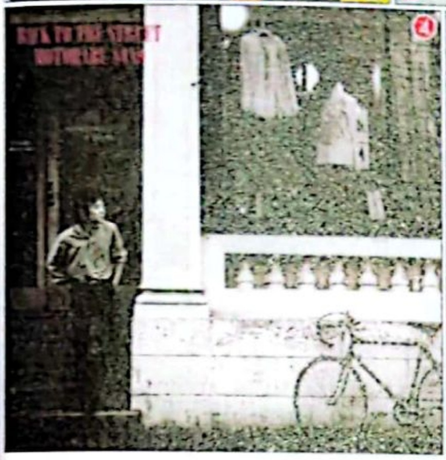
自作した「十七歳の地図」で尾崎は歌う。〈歩道橋の上／振り返り／焼けつくような夕陽が／今心の地図の上で／起こる全ての出来事を照らすよ／Seventeen's map〉。青山学院高等部から程近い国道246号線(通称246)沿いに位置する東邦生命ビル(現クロスタワー)の一角に佇み、尾崎はよく夕陽を眺め

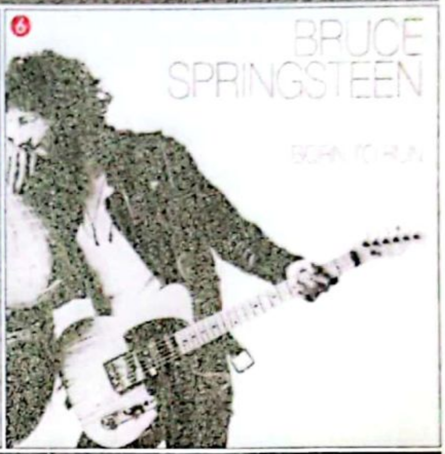
CamScannerでスキャン











①ジャック・ケルアック「路上」(河出文庫)
時間と空間を越えて多くの若者に影響を与えたケルアックの金字塔
②中上健次「十九歳の地図」(河出文庫)
うっくつした少年の欲動を描き、映画化もされた衝撃作
③ジャクソン・ブラウン「孤独なランナー」(アサイラム 1977年)
バスの中やホテルの部屋での録音でツアー暮らしの物語を紡ぐ
④佐野元春「BACK TO THE STREET」(EPIC・ソニー 1983年)
全く新しいタイプのアーティストの登場を告げたデビュー作
⑤浜田省吾「Home Bound」(CBS・ソニー 1980年)
通算6作目。佐野盤と並ぶ日本のストリート・ロックの傑作
⑥ブルース・スプリングスティーン「明日なき暴走」(CBS・ソニー 1975年)
これぞ王道。彼の影響を受けなかったストリート・ロッカーはいない

ていたという。現在その場所には「十七歳の地図」の歌詞と顔のレリーフが刻まれ、ファンにとって聖地のひとつとなっている。

「十七歳の地図」が発表される半年ほど前、同じ246を舞台にした歌があった。小山卓治の「HEAT OF THE NIGHT」だ。〈国境のないこの国では／追い詰められるのさ／ほらほらまた赤信号／俺達ここから逃げられやしねえ〉。スピンを利かせた言葉運び、小山もまた"路上"の歌い手のひとりとして、優れた物語性を持ち味とした。そんな彼のアーティスト性に同類の呼吸を聴いたのか、尾崎は小山のライヴに幾度となく足を運んでいた様子だ。

今なお伸びつづける、尾崎豊という名の道

尾崎と小山がレコード・デビューした83年前後、日本におけるストリート・ロックはフル・スロットル状態に突入する。端緒は、80年に発表された佐野元春の『BACK TO THE STREET』と浜田省吾の『Home Bound』だった。そして、そうしたストリート・ロックの体現者たちが必ず通過する王道があった。ブルース・スプリングスティーンという名の道。当時、彼の『明日なき暴走』を体験していないストリート・ロック・アーティストは皆無だったろう。例外を標榜する尾崎にあっても、例外ではない。スプリングスティーンは、ジャクソン・ブラウンと共にイコンだった。

日本のストリート・ロックが加速度的に勢いを得ていくなか、尾崎は「Driving All Night」を物す。〈アクセル踏み込む／スピードに目をやられ／退屈が見えなくなるまで〉。そしてシャウトする。〈行くあてのないDriving All Night／慰めのないDriving All Night〉。疾走感と焦燥感が独特な呼吸となり、聴き手の耳を立ち止まらせる。「Driving All Night」は、尾崎流「孤独なランナー」だと云えた。

尾崎自身、始終、孤独なランナーだった。終わりのないレースを、自らの二の足を駆って、荒い息遣いを友とし、走りつづけた。そんな印象が色濃い。だからか92年4月25日、道半ばにして路地裏に彷徨い、露地で突っ伏し、呼吸を弱めていったのは、限りに挑んだ尾崎の"らしさ"だったようにも取れた。

彼が駆け抜けたその後方には、尾崎豊という名の道が出来た。それは尽きることなく今なお伸びつづけている。しかし、その道に答など転がってはいない。荒ぶれた呼吸や激しい鼓動が脈々とあるだけだ。それらを聴く者がそれぞれに動きゆけば、そこに道は新たに生まれるだろう。"地図"は自らが描くもの。尾崎の足跡に、そんなことを改めて思う。

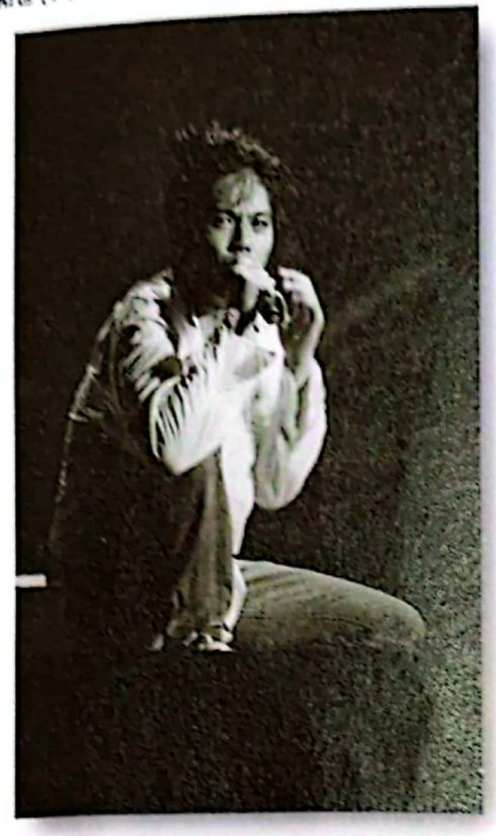
「十七歳の地図」「Driving All Night」作詞・作曲：尾崎豊　「HEAT OF THE NIGHT」作詞・作曲：小山卓治

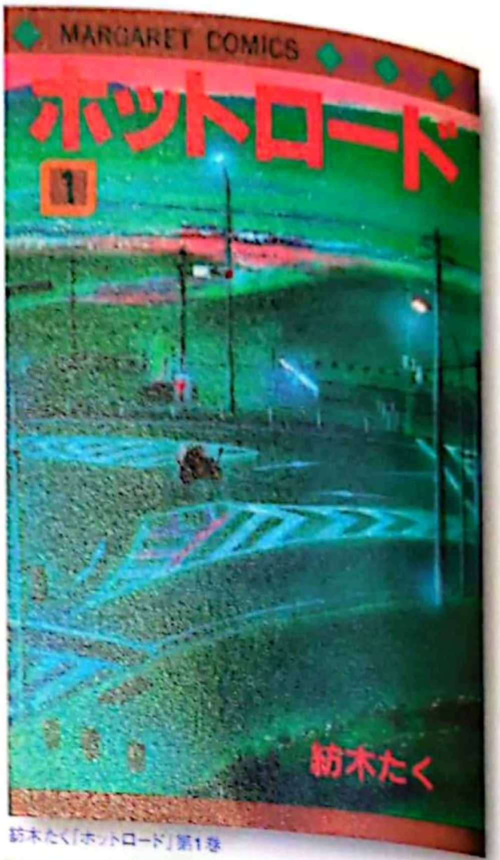
CamScannerでスキャン

尾崎豊と紡木たくの時代

あの頃不良はキラキラしてた！

文▶河田拓也［フリーライター］





紡木たく「ホットロード」第1巻

80年代、ヤンキー連中は本当にカッコよかった。それは彼らがものすごく大人だったからだ。誰もが彼らを畏れ、やっかみつつも憧れていた当時の空気を、最も作品に残しているのが、尾崎豊と紡木たく。時代は移り、「最近の若者は尾崎に共感しない」なんて得意顔で抜かすヤツもいるが、そんなことはない。あの時代の真心は時間を越えて届き、確実に受け継がれているのだ。

オタク連中は内輪で意趣返しをするな

「盗んだバイクで走りだす」とか「夜の校舎窓ガラス壊してまわった」といったフレーズが、何かとネタにされたり揶揄の対象になったりしがちな、昨今の世間での尾崎豊の受け入れられ方だけれど、「ヤンキー」というファッション、風俗が現在流行らないってことを差し引くと、俺なんかは現在の、「繊細さ」や「純粋さ」だけを過剰にナルシスティックに取り出した需要のされ方のほうに、ずっと違和感があるんだけどな……。

逆に言えば、尾崎が不良の聴く音楽じゃなくなってしまった、っていうことが。

これには、当時と現在の不良のメンタリティの変化というのも背景にあると思うし、そこは後で触れようと思うけど、それ以前に、もともと不良と接点がない、むしろコンプレックスを隠してるような連中が、現在の勢いのある不良には何も言えないから、すでに過去になりアップトゥデイトでなくなった尾崎を揶揄して、内輪で意趣返ししたつもりになってるって気配をとても感じるね。

特に今は当時と違って、オタクはオタク、サブカルはサブカル、優等生は優等生ってふうに同じようなヤツらだけで固まって、自分たちのムラで世界を閉じる（つもりになる）ことができるから、その中でプライドを温存しながら、外の連中を勝手にわかったつもりになってシニカルに強がるようなことができやすい（また、今、当時を語ってるヤツが、時代に先駆けて既にそういう状態だった東京私立校のボンボン文化の中にいたような連中だったり）。そんなのちっちゃいちっちゃい、コップの中の嵐だろうと放っておいたら、メディアから何かを発信するような立場にいるような連中は、ほとんど全員そうしたオタク連中だったりもするから始末が悪い。で、そうしたヤツらが書いた文章がまことしやかに本になって流通してたりすると、事情を知らない後の世代は、それを「本当のこと」だと受け取っちゃうわけだ。いつの間にか当事者のほうが孤立させられちゃう。

若いヤツに尾崎の歌は届かない!? いや、届くところには絶対に届いている!

例えば、「最近の若者は尾崎に共感しない」なんてデータを取って、自分に都合のいい理屈を貼り付けて得々としている、『ぷちナショナリズム症候群』の香山リカとか。あいつなんか新人類世代で、当時からもともとそうなって欲しいって思ってたクチなんだからさ、実は。ヤツら、本当の

CamScannerでスキャン

意味で他人を公正に理解しようなんてつもり、はなっからないんだよ。今の「80年代ブーム」なんてのも、現在の若い子達に媚びながら、自分たちに都合のいい読み方で歴史を捏造しようってことしか考えちゃいないんだから。「自分にとって当時尾崎は響くものがあったけれど、今、この状況の中で聴くとリアリティが違って、響いてこない、この変化は何だろう?(あるいはその逆でもいい)」ってふうに考えるなら意味があるけど、ヤツら自分を「どこでもないとこ」に置いちゃってるからね。自分が何者であるかは棚上げにして、安全なとこから石を投げてくる。いや、「石を投げている」ってことすら、引き受けようとしないんだよな。

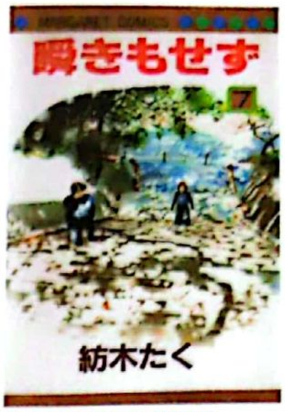
実は尾崎のデビュー時、売り出す側が、当時のロックファンを何十人か集めて感想聞いたら、9割がたが拒否反応を示したって話が残ってるんだよ。「うるさい」とか「押し付けがましい」とかって。その過剰反応を見て、売り出し側は「行ける!」という確信を持ったらしいんだけどね。

だいたい、若いヤツに尾崎の歌は届かないなんていうけど、じゃあ宇多田ヒカルはどうなるの?　彼女は帰国子女だから別枠の例外だってか?　彼女は初期から尾崎への最大級のリスペクトを公言し、ライブでも「I LOVE YOU」をカバーしてるけど、何より素晴らしいのは彼女のファーストアルバムのラストに収録された「15の夜」への最高のアンサーソング「GIVE ME A REASON」(この曲での彼女の視線は、ハルヤマを見つめる和希みたいだ。本当に)。俺はこの曲を聴いて、真心というものは時間を越えて届き、受け継がれるんだなってことを信じられたよ、本気で!あの、尾崎の危うさを孕んだ鋭さも激しさも温かさも脱臭された、体裁のいい「ただの歌」が並んでる、今回のさむいさむいトリビュート盤を聴いて寂しくなっちゃった時も(しかし、須藤サンの距離感のないナルナル加減にはホントにがっかりだよな。現在の尾崎のキモチワルイイメージの定着には、彼の色が出すぎてることが絶対に大きい!と僭越ながら俺は断言したい)、この曲を聴いて気を取り直したもんだ。届くところには絶対に届いているし、本当に必要としているヤツに届くようにしなきゃいけないよなって。

ヤンキーがカッコよかった時代に誰よりも尾崎と共振していた紡木たく

で、俺が今回の尾崎特集で、本当はいちばん発言して欲しかったのが、紡木たくさん。「みんなで卒業をうたおう」(言わずもがなの、このタイトル)、「机をステージに」(表紙の折込には尾崎の肖像が!)、「瞬きもせず」(聖ってどう見ても尾崎だよね!)、そして「ホットロード」(和希の部屋には「壊れた扉から」のポスターが!)。彼女は、マンガ家としての自分の表現を、先入観なしで読者に受け取ってもらうことにとても真剣な人だから、尾崎のことをはじめ、自作についても直に語ったりはせず、ストイックな態度を貫いているけれど(『ホットロード』のブーム当時も、小泉今日子やチェッカーズ、鴻上尚史らのラブコールや映画化依頼など、頑としてはねつけ続けた)、あの時代にリアルタイムで青春を過ごした人には、彼女が誰よりも尾崎と共振し、さながら魂の双子のように、表現を生み出していたということにきっと首肯してもらえると思う(例えば「内面」を感じさせるあの白い画風は、当時尾崎をよく撮っていた山岸順仁氏のソフトフォーカスが深くかかった写真の影響が大きいと思う。そんな、彼女のコマや尾崎の詞には、主人公達だけじゃない、周囲の様々な声や風景が「映りこんで」いるのか、そのあたりは本誌29号氣志團特集に寄せた拙文「寂しがり屋たちの伝説」をお読みいただきたい)。

紡木たく「机をステージに」



紡木たく「瞬きもせず」第7巻

そしてこの時代、ヤンキー連中が本当にカッコよかったこと。誰もが内心憧れながら怖くて踏み出していけない夜の世界に飛び出していく彼らを、畏れ、やっかみつつも憧れていた当時の空気が、彼女の作品を読めばリアルに伝わると思う(今でこそヤンキーはダサい、時代遅れなものの象徴だけど、当時はDCブランドブームなんかもあって、無茶苦茶お洒落でカッコよかった。尾崎がステージで、JUNのジャケットなんかをチンピラっぽく着くずしてたように。その辺も、『ホットロード』には凄く細かく描きこまれてる)。

自己懐疑の契機のない傲慢こそ、現在における最大の悪である

そして、今『ホットロード』を読み返していちばん痛感するのは、ヤンキー達がものすごく大人だなっていうこと。兄貴の不良振りをやっかんで母親に暴力を振るう弟に対して、ハルヤマがとったあの態度に象徴的なように。不良の厳しい縦社会があってこその「一人前の口は一人前になってからきけ!」という倫理。自我やプライドに歯止めが利かず、勝手にいい気になりっぱなしで、「やりすぎがクール!」ってな、現代っ子のガキっぽいシニカルさ、オタクっぽさを見るにつけ、人間、大人になるにはある程度体育会的な環境は必要だなと痛感する今日この頃(と、この程度のことで「マッチョ」とか言い出すヘタレインテリがまたわらわらと……)。

「人に迷惑をかけるな」なんて言い方が、行きすぎた個人主義の正当化のように振り回されてる昨今だけど、誰かに本当に迷惑かけたいたたまれなさを体で感じたこともないようなヤツが、本当に誰かを許し許容するような気持ちを持てるか?　だいたい、他人に迷惑かけてないヤツなんているのか?　「俺は何にも悪くない」なんて錯覚を個々が持てるように、蹴落とす相手の顔を見ることを回避しながら自分のエゴに自覚なく開き直れるような状況、それを疑うことさえできないような自己懐疑の契機のない傲慢こそ、現在最大の悪であることを、尾崎や紡木たくの作品たちは、今こそ、何度でも気付かせてくれる。

「机をステージに」の表紙折込に描かれた尾崎の肖像

CamScannerでスキャン

尾崎豊・顔面考

尾崎は美しすぎたのかもしれない

もし、その鼻が少し不格好だったら……

文▶石井恒［ライター&編集者］

歌に魅了されて尾崎にハマった人がほとんどだと思うが、カッコよさにハマった人もいると思う。確かに、同世代のアーティストと比べてもダントツにカッコよかった。しかし、尾崎が表紙を飾った雑誌をズラリと並べてみると、深刻で暗い顔がほとんど。笑顔は最高に可愛いし、ライブでは生き生きした表情も見せるのに、なぜ？　と考えると……。

○親しみやすいイケメン尾崎

"尾崎豊伝説"には、ルックスの良さもそれなりに影響してるんじゃないかしら。曲やパフォーマンス、生き方が強烈だから、ルックスに関してはあまり話題に上らないけど、やっぱり尾崎はカッコよかったわよね。日本の男性ボーカリストの中では、氷室京介やB'zの稲葉、ミスチルの桜井に匹敵するほど、恵まれたルックスだったと思うわ。

80年代当時、他にもそこそこの顔の男性アーティストはいたけど、吉川晃司は田舎臭いし、いかにもロック・ミュージシャン風の扮飾で固めてたストリート・スライダーズやブルーハーツなどのバンドたちは、どうしても品がなく安っぽく見えた。尾崎は、ライブで顔をゆがめて叫んでも、ステージをのたうち回っても、決して下品には見えなかった。様々な事件を起こしても、外見の品格は決して崩れることはなかったわ。

顔立ちは、整いすぎて緊張感を与えるような美形ではなく、逆に緊張を解くような親しみやすいカッコよさだったから、同志や兄貴、友人など、なぜか身近な存在のように思える温かみもあったわね。楽曲にそんな魅力があるものも多いけど、ルックスの親しみやすいカッコよさは、孤高で凄絶な面もある"伝説"に、やさしさや温かみを添えて輝かせてると思うのよ。

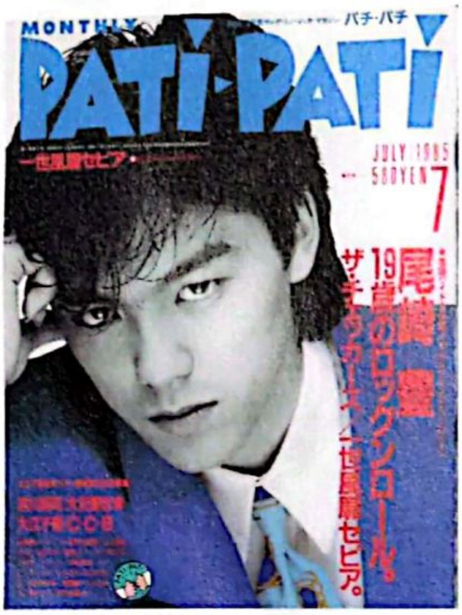
基本的には、やさしい好青年風の顔だし、なだらかな曲線を描く目鼻立ちのせいか、写真によっては女性っぽく見えることもあるわ。無邪気に笑ってる顔は、ジャニーズ事務所に入ってもしっかりやっていけそうなほど可愛いの。アイドル性も十分持ってる顔だと思うわ。

○絶望的な暗い目が尾崎の象徴？

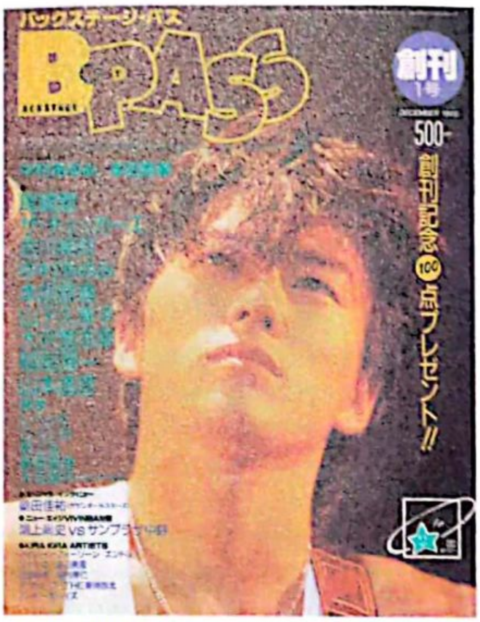
尾崎の顔は決して珍しいタイプではなく、サッカーの名波とか、芸能人なら原田龍二、要潤、昔の歌手の伊藤敏博とか、似てる人はわりと見つけやすい。何だか茫洋としたイメージの人ばかりで、つまり顔自体はそれほど個性的じゃないのよ。

だけど、彼らと尾崎が決定的に違うのは目。真顔の時に見せる、内面の葛藤や闇がとてつもなく深いことを感じさせる目。切れ長の美しい目ながら、尾崎の目は小さい写真でも激しく視線が語りかけてくるほど強い。口や鼻が控え目な作りのせいか、その強さが目立つのね。特に、雑誌の表紙などキメの写真では、ネコ科の猛獣のような鋭い目付きで睨みつけるの。カメラマンに頼まれてメンチ切ってた感じもするけど、他のミュージシャンやヤンキーがカッコ付けるためにメンチ切ってるような目付きとは明らかに違うわ。孤独で、誰も信用せず、"どこにもいるところがない"と諦めているようにも、救いを求めているようにも見える暗い目付き。暗さの中から挑発的に問いかけてくるような、見る者を凍らせる目付きなのよ。

こんな目付きをしてる時の尾崎は、すごく遠い存在に感じられるし、どんなに長い時間その目を見ても、解ろうとしてどんなに曲を聴き込んでも、尾崎の心には絶対に



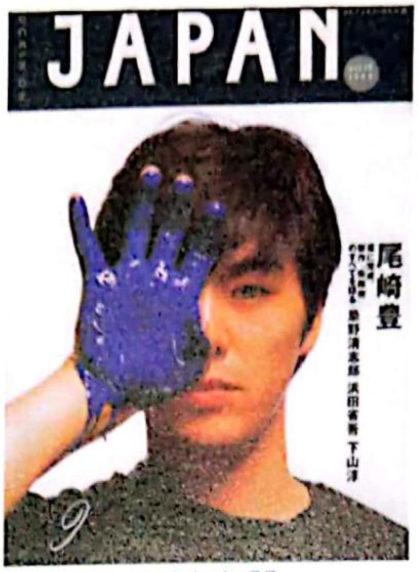
「PATi・PATi」85年7月号
上目遣いの硬派なアイドル風ショット。刺すような視線がセクシー



「B・PASS」85年12月号
左とは逆に上向き加減のライブ写真。尾崎はどんな角度から見ても美しい

CamScannerでスキャン

「ロッキング・オン・ジャパン」87年11月号
手を紐で縛り、目を剥きエキセントリックな表情を作って不自由を演じるサービス



「ロッキング・オン・ジャパン」88年9月号
こちらは手に青いペンキがべったり。いろいろやらされてるがこれは狙いが分からぬ

「ロックンロール・ニューズメーカー」89年11月号
雑誌の表紙では珍しい笑顔。少し太ったので表情にもゆとりが出たの?

れることができないと絶望させる力があるのよ。もし伝記映画ができて、尾崎を演じる俳優がどんなに頑張っても、尾崎の目だけは絶対に演じてみせることができないでしょうね。

○本当は尾崎“表情”豊なのに……

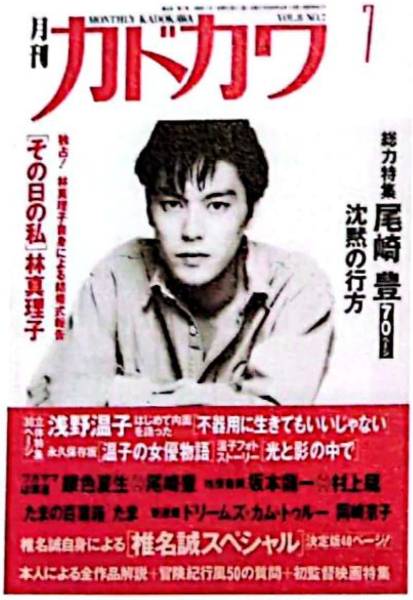
尾崎に限ったことではないだろうけど、雑誌の場合、表紙ではこの世の果てから恨んでるような表情をしている一方、中の記事ではリラックスした表情の写真が並んでいることが多いのね。ライブではイっちゃったような恍惚の表情もあれば、驚くほど屈託のない大らかな笑顔も見せる。尾崎は、その名の通り、顔の表情はかなり豊かなのよ。

写真としてよく見た記憶にある尾崎の顔は、やはり表情をキメて撮っているものが多かったせいか、誰の頭にも尾崎といえば苦悩してる暗い顔という固定観念があったかもしれないし、この表情をよく要求されたのかもしれないわ。尾崎はメディアに登場する時、故意に顔を作らされていたんじゃないかしら。そんな気がしてならないの。

クレオパトラの鼻じゃないけど、もし尾崎の鼻だけでも少し不格好だったら、本人も撮る側も顔に関して諦めも出て、もっとゆるい写真もたくさん残されたかもしれないわ。しかし尾崎は美しかった。それは自分でも解ってたはず。いい男の宿命で、写真を撮られる時は自分がいちばんカッコよく見える表情を意識するでしょう。メディアやファンがそれを望むことも解ってたはず。油断すると甘い顔になるから、意識して深刻な表情をキメの顔にしてたのかも。尾崎は服装や髪型も保守的だったし、自分のビジュアルに関しては確固たる美意識があったのか、定形を崩そうとしなかったわ。曲作りの上で「10代の代弁者」の呪縛から逃れるのに苦労したように、美しいために縛られて解けない鎖もあったと思うのよ。ブサイクな人は自分に対して諦めてる部分があると思うけど、美しい人はプライドも高いだろうし、理想通りにいかないとブサイクには図り知れぬストレスが溜まりそう。

* * *

雑誌の表紙として残された数々の暗い顔と、ライブで見せた生き生きした顔との落差の間に、クレバスのように深い尾崎の闇を見るわ。カッコいい尾崎が好きだけど、写真で見る尾崎は縛られてる感じがして好きじゃない。尾崎のカッコよさを堪能するならライブ映像がいちばんよ。でも、カッコいいことは尾崎にとって果たして良かったのかどうか……それを考えるとつらいのよ。



「月刊カドカワ」90年7月号
真直ぐ正面を見つめる尾崎。女性かと思うほどのしっとりした色気にドキドキ

「ロッキング・オン・ジャパン」90年11月号
野獣のような瞳の退廃的な表情。1年でずいぶん痩せて人相も一変。百面相オザキ

「Sony Magazines Annex パチパチ読本」12号(93年5月)
切ない表情は尾崎らしく美しいけれど、悲しみに憑かれてるようで見るのがつらい

若死にするのは善人だけ——?

「若死にするのは善人だけ(Only the good die young)」——こう歌ったのはビリー・ジョエルだったか。

ジャニス、ジミヘン、ジム・モリソンなど、27歳で死んだロック・ミュージシャンは不思議と多い。その数字に特別な感覚を抱くファンもいるだろう。ボクがそうだった。彼らが27歳までの間に作り上げた音楽に圧倒され、自分が27歳になるとき、のんべんだらりと生き長らえているオレは彼らとは別種の人間なんだな、としばし思いに耽ったものだ。レコードも出してない、曲も書いてない、ドラッグもやってないわけで、バカバカしいくらい当然のことだけれど。

尾崎豊と同じ

26~27歳で死んだミュージシャンとその最後のアルバム

文▶西岡ムサシ[編集者/ライター]

ボクと同じ65年生まれの尾崎豊が亡くなったのは92年4月、26歳のときだったが、自分的には「27になる年に死んだ」という感覚が強い。数え年で勘定するわけじゃないが、92年の頭から「今年27歳になるんだ」と意識していたせいだろう。ここでは尾崎と同じ26歳、あるいは彼が92年に"なるはずだった"27歳で死んだミュージシャンたちと、その最後のアルバムを紹介する。彼らの生涯と尾崎の、そして自分のそれを照らし合わせて、才能と成熟、若さと業績、夭折と伝説について思いを巡らせていただければ幸いだ。

尾崎の本棚にはジム・モリソンの伝記があったという。尾崎も「今年で27かぁ。ジムが死んだ年まで生きちまったよ」なんて思っただろうか。

ロバート・ジョンソン

Robert Johnson

1911. 5. 8−1938. 8. 16(享年27)

戦前デルタ・ブルース最大の伝説的存在。四辻で己の魂と引き替えに悪魔から超絶的ギター奏法を授かった、という逸話が有名で、「クロスローズ」「スウィート・ホーム・シカゴ」「ダスト・マイ・ブルーム」などの名曲を残している。生まれ故郷に近いミシシッピ川のデルタ地帯のあちこちで演奏しながら放浪暮らしをし、卓越したブルースマンというだけでなく、女たらしとしても知られた。38年8月13日、アーカンソー州スリー・フォークスのジューク・ジョイントで演奏したあと、手を出した女の夫である店主に毒を盛られ、3日後に死亡。だれよりもブルースマンらしく生き、死んだ男だった。

Robert Johnson
The Complete Recordings
Columbia C2K 46222 [1990]
全録音を網羅。ひとりで弾いているとは信じられないギター、悲嘆するようなボーカル——これぞアフリカン・アメリカン音楽の粋!

オーティス・レディング

Otis Redding

1941. 9. 9−1967. 12. 10(享年26)

60年代最高のソウル・シンガーのひとり。ジョージア州出身の彼は21歳でデビュー、「愛しすぎて」「リスペクト」などの名曲を送り出し、サザン・ソウルの魅力を世界に知らしめた。67年6月、初の大規模ロック・フェス「モンタレー・インターナショナル・ポップ・フェスティバル」に出演して圧巻のステージを披露し、人種の壁を超えたスターへの道が開けた矢先の12月、ウィスコンシン州モローナ湖で飛行機事故のため他界。事故の3日前に吹き込んだ「ドック・オブ・ザ・ベイ」は死後に発売されて念願のポップ・チャート1位となったが、その栄光を自ら目の当たりにすることはできなかった。

The Immortal Otis Redding
Atco 252 [1968]
喉の手術直後の録音のためパワーは影を潜めたがかすれた歌声が伝える哀しみは濃密。涙なしには聞けない、最終作にして最高作。

ブライアン・ジョーンズ

Brian Jones

1942. 2. 28−1969. 7. 3(享年27)

ローリング・ストーンズのギタリスト。ロンドンのミュージシャン仲間にはブルース・ピュアリスト&テクニシャンとして一目も二目も置かれ、63年にストーンズを結成した当初はリーダー的存在だった。レパートリーからブルースやR&Bのカバーが減り、ミックとキースによるオリジナル曲が中心になるにとともに居場所を失ったブライアンは(なにしろ恋人も彼をふってキースに走ったのだ)ドラッグに依存、数々のトラブルを起こして69年6月にはバンドをクビになってしまう。そのひと月後、自宅のプールで謎の溺死を遂げた。真相はともかく、主役を追われ、落ちぶれての27歳の死は切なすぎる。

Brian Jones Presents The Pipes of Pan at Joujouka
Rolling Stones COC 41900 [1971]
68年にモロッコに渡り、笛と太鼓の楽団をフィールド録音した。非ロック的楽器の演奏を一手に引き受けていた彼らしい作品。

アラン・ウィルソン

Alan Wilson

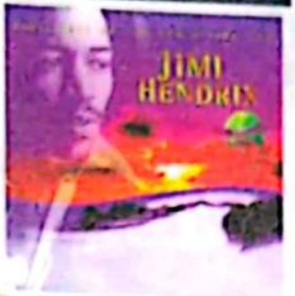
1943. 7. 4−1970. 9. 3(享年27)

60年代アメリカのブルース・ロックを代表するバンド、キャンド・ヒートのボーカリスト/ピアノ/ギター/ハーモニカ奏者。メガネが手離せないド近眼ゆえ"ブラインド・アウル"と渾名された。ボストン大学で音楽を専攻したブルース収集家で、66年にLAで同じくブルースを愛するボブ・ハイトとヒートを結成。モンタレーやウッドストックなどのフェスにも出演、アルバムも高い評価を受けた。夢だったジョン・リー・フッカーとの共演アルバムの録音を終えた70年9月、トパンガ・キャニオンにあるハイトの自宅の裏庭で、寝袋で眠ったまま亡くなった。死因は不明。ハイトも81年に死んだがバンドは存続中。

Canned Heat and John Lee Hooker / Hooker 'n' Heat
Liberty LPS 103/4 [1971]
ブギーを得意としたヒートの、フッカー御大との夢の共演盤。壁にかかったウィルソンの写真がメンバーの思いを物語る。

ジミ・ヘンドリックス
Jimi Hendrix
1942.11.27−1970.9.18(享年27)

デビューしてから死ぬまでのわずか4年の活動で永遠に名を残した最強のロック・ギタリスト/シンガー。ワシントン州シアトル出身で、セッション活動のあと66年に渡英し、エクスペリエンスを結成してデビュー。翌年6月、モンタレー・ポップ・フェスで本国に凱旋。伝説的なステージを披露する。69年のウッドストック・フェスでは大トリを務めた。70年8月、ワイト島フェスに出演したが、その20日後にロンドンのホテルで倒れ、病院移送中に息をひきとる。睡眠薬中毒で嘔吐物を喉に詰まらせての窒息死だった。「フォクシー・レディ」「ヘイ・ジョー」「ヴードゥー・チャイルド」ほか名曲は多数。



First Rays of the New Rising Sun
MCA MCD 11599 [1997]
ジミが最後に残した未完成アルバムを、エンジニアがジミの生前のプランに可能な限り近づける形でまとめた2枚組。制作期間27年!?

ジャニス・ジョプリン
Janis Joplin
1943.1.19−1970.10.4(享年27)

ブルースから始まってブルースを超えた60年代ロック最高の女性歌手。テキサス州出身の彼女は66年にサンフランシスコに移り、ビッグ・ブラザー&ザ・ホールディング・カンパニーに加入。67年にモンタレー・ポップで披露した圧巻の歌唱によって評価を確立する。脱退後ソロに転じるがバンドに恵まれず、ドラッグ&アルコール中毒、恋愛などの個人的な人間関係にも苦しんでいた。70年9月、初めての"演奏力のあるバック・バンド"フル・ティルト・ブギーを招集し、2ndソロ・アルバムの吹き込みをスタート。理想的パートナーシップを予感させたが、録音を終えることなくヘロイン中毒のため亡くなった。

Pearl
Columbia KC 30322 [1971]
ジャニスの死で歌入れできなかった「生きながらブルースに葬られ(Buried Alive in the Blues)」をインストのまま収録。

ジム・モリソン
Jim Morrison
1943.12.8−1971.7.3(享年27)

イマジネーション豊かな詩、セクシーなルックス、カリスマティックなボーカル、扇情的な振る舞い——と、ロック・スターの条件をすべて持っていたモリソンは、UCLA在学中の65年に同級生たちとドアーズを結成、67年にデビュー。2ndシングル「ハートに火をつけて」で人気爆発し、"マイアミ事件"(69年3月、公演中にステージで陰部を露出したとして逮捕される)をはじめスキャンダラスな話題をふりまいた。警察にマークされマスコミにバッシングされる中で酒とドラッグに溺れ、71年2月にパリへ移住するが、同7月4日、アパートの風呂場で死亡。死因はアルコールとヘロインの過剰摂取とされた。

The Doors / L.A. Woman
Elektra K 42090 [1971]
オーソドックスなブルース・ロックに回帰したような突き抜けた手ごたえ。モリソンの死後、残った3人でアルバムを2枚制作した。

グラム・パーソンズ
Gram Parsons
1946.11.5−1973.9.19(享年26)

インターナショナル・サブマリン・バンド〜バーズ〜フライング・ブリトウ・ブラザーズで活躍し、ロックとカントリー・ミュージックを融合した"カントリー・ロック"の父と呼ばれる。73年夏、2ndソロ・アルバムの吹き込みを終えて休暇を過ごしていたジョシュア・ツリー国立公園のモーテルで、モルヒネとテキーラの過剰摂取のため中毒死。親友だったロード・マネジャーへの遺言により、遺体は砂漠で火葬された。わずか26年の生涯だったが、加入の噂もあったローリング・ストーンズからエルヴィス・コステロやウィルコまで、その影響力は測り知れず。"オルタナ・カントリー"の90年代に再評価が進んだ。

Grievous Angel
Reprise MS2171 [1973]
友人たちに向けて書かれた「イン・マイ・アワー・オブ・ダークネス」が自分への鎮魂歌のよう。エミルー・ハリスの歌声も美しい。

ピート・ハム
Pete Ham
1947.4.27−1975.4.24(享年27)

ビートルズ直系の美しいメロディを聞かせる"パワー・ポップ"のスタンダードとして再評価されたバッドフィンガーのメイン・ソングライター。ビートルズのアップル・レーベルからデビューして4枚のアルバムを残すが、トラブル続きでレコード会社を移籍。ワーナーからの2枚め「素敵な君」をリリースした翌年、自宅で首を吊った。経済的に逼迫する中、娘が生まれる直前だったという。解散後の83年にはトム・エヴァンスも首を吊るなど、バッドフィンガーはことごとく不運なバンドだった。97年と99年にハムのソロ録音をまとめたアルバムが発売され、その才能に再び注目が集まったのは記憶に新しい。

Badfinger / Wish You Were Here
Warner Bros. K 56076 [1974]
ビートルズの影響下から脱し、メンバーそれぞれのソングライティングが光る後期の傑作。なぜ売れなかったのか不思議なくらいだ。

ニック・ドレイク
Nick Drake
1948.6.19−1974.11.25(享年26)

彼ほど死後に評価が高まったミュージシャンも珍しい。名プロデューサー、ジョー・ボイドに見出されて68年に20歳でデビュー。しかしライヴ恐怖症のせいもあって、レコードはさっぱり売れなかった。商業的成功へのこだわりが強かったニックは才能に自信が持てず苦しんだが、3rdアルバムを出したころから精神不安定がひどくなり、入退院を繰り返す。74年11月25日の午前中、ベッドの上で死んでいるのを母親が発見。死因は抗鬱剤の過剰摂取で、自殺説もあるが真相はいまだに不明である。フランソワーズ・アルディの大ファンで、彼女に自分の曲を歌ってもらうのが夢だったそうだ。

Pink Moon
Island ILPS9184 [1972]
最後に出た3rd。触れば崩れてしまいそうなほど繊細で純粋な歌は、いい加減な鑑賞態度を許さない。だから癒される。だから聞くべき。

カート・コベイン
Kurt Cobain
1967.2.20−1994.4.5(享年27)

シアトル発"グランジ"を代表する90年代最高のバンド、ニルヴァーナの中心人物。パンクとメタルとポップスの枠を集めた音楽性は斬新かつエバーグリーンな魅力を湛え、激情ほとばしる歌声は唯一無二だ。86年にニルヴァーナを結成、91年に世界的に大ブレイクしたが、カートの繊細な魂は巨大すぎる成功に追い詰められ、ドラッグに手を出すようになる。コートニー・ラヴとの結婚と娘の誕生で状況は好転したかに見えたが、93年にはヘロインの過剰摂取で倒れた。翌年、ミュンヘンでライブを行った1週間後に昏睡状態で病院に運ばれるが、抜け出して自宅で拳銃自殺。後追い自殺者が出るほどの騒ぎになった。

Nirvana / MTV Unplugged in New York
Geffen GEFD 24727 [1993]
93年11月18日、死の5か月前の録音。ハード&ヘヴィに偏りすぎてアコースティック志向を強めていたカートの歌声が意外なほど清々しい。

●覚え書き

こうして見るとドラッグ関連の死因が圧倒的に多い。これだけ若いと病死もそう多いわけじゃないし、当然といえば当然。ハタチ前後からドラッグをガンガンやって限界に達するのがこれぐらいの年齢なのかもしれない。[illegible]知識がないので何も言えないが、ボクに言えるのは、ジミヘンにしろオーティスにしろ、とにかく惜しい。[illegible]もし生きていたら現在の音楽シーンが今のようにはなっていなかったこと間違いなしの人たちなのだから。

ここに挙げた以外にも、26〜27歳での物故者は多い。ざっと死因だけ挙げておくと、ビッグ・スターの元メンバー、クリス・ベル(1951.1.25−1978.12.23/享年27)、エコー&ザ・バニーメンの[illegible]ピート・デフレイタス(1961.8.12−1989.6.14/享年27)は交通事故、[illegible]ド奏者ロン・ピッグペン・マッカーナン(1946.9.8−1973.3.8/享年26)は肝硬変、[illegible]き主役ジャン・ミシェル・バスキア(1960.12.22−1988.8.12/享年27)は[illegible]ン)、ウィングスのギター奏者ジミー・マッカロク(1953.6.13−1979.9.27/享年26)は[illegible]UKソウルの新星だったイーフレイム・ルイス(1968−1994.3.18/享年27)は[illegible]、"ライ・ラブ"と呼ばれたラブ・ソングを得意とし、それを咎めたイスラム原理主義者に射殺された[illegible]イ(アルジェリアのモダン歌謡)歌手のシェブ・ハスニ(1968.2−1994.9.29/享年26)は[illegible]。

最近ではダンス☆マン率いるTHE BAND☆MANのベーシスト、TOCAこと岩貝昭弘(1973.12.5−2001.1.28/享年27)が急性心不全で、米"エモ"シーンの旗手マーズ・ヴォルタの"サウンドの魔術師"ジェレミー・マイケル・ワード(1976.5.5−2003.5.25/享年27)がドラッグ過剰摂取で亡くなったのが記憶に新しい。

ポピュラー系のミュージシャン以外では、作曲家のギデオン・クライン、女優のジーン・ハーロウ、歌人の樋口一葉、詩人の金子みすゞ、プロ野球選手(南海ホークス)の久保寺雄二、モトGPレーサーの加藤大治郎らが26歳で、歌人の石川啄木、プロ野球選手(巨人軍)の沢村栄治、マラソン選手の円谷幸吉、女優の夏目雅子、プロレスラーの福田雅一(新日本プロレス)らが27歳で早世している。惜しい。

CamScannerでスキャン

尾崎の求めた“自由”は、いかにして表現されたのか？

文▶木村重樹［編集者／ライター］

その歌や言動のインパクトに対して、ジャケットにおける尾崎のヴィジュアルは、80年代的にかなりソフィスティケイトされたものである。しかしそこには、反抗に相対するものとしての“自由”を喚起させる技もきちんと用意されている。ジャケットの移ろいから透かし見えてくる尾崎の変遷とはどのようなものだったのか？

「10代のカリスマ」「反抗の旗手」……尾崎豊その人につきまとう常套句の一例だが、たしかに“若さ”や“荒々しさ”こそが、彼の個性であったことは、まごうことなき事実。そして、そうした“若さ”や“荒々しさ”は、主に彼の歌詞や歌唱にライヴ・ステージ……ひいては彼自身の“生きざま”において、遺憾なく発揮されてきた。

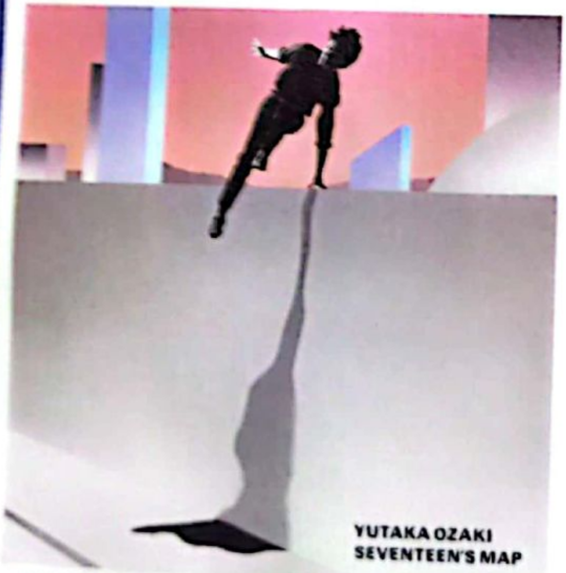
では翻って、尾崎が遺した作品群のヴィジュアル・イメージにおいても、そうした「尾崎っぽさ」は、はたして認められるのかどうか？結論から言ってしまえば、被写体である当人のトンがった部分は、プロダクツ・デザイン的に極めてソフィスティケイトされて取りまとめられており……それゆえ、どのアートワークからもある種の統一感や相応のクオリティが認められる一方、大きな破綻や大胆な冒険が感じられるかというと、そうでもない。

熱心なファンには周知のことだろうが、デビュー当初から天逝（……どころか没後の諸作に至る）まで、尾崎のプロダクツ・デザインを一貫して手掛けてきたのが、高名なアート・ディレクター＆デザイナーの田島照久。古くはマイルズ・デイヴィスの『DARK MAGUS』や矢沢永吉の『GOLD RUSH』のジャケットを手掛け、80年代以降は南佳孝、浜田省吾、杉真理、ハウンド・ドッグ、永井真理子といった（ソニー系）アーティストのアートワークを一手に引き受け、80年代邦楽シーンにおける“ポップなメジャー感”を確立した才人だ。

とまれ、そんな状況下で世に送り出された尾崎ワークスの推移を、ここでは6枚のオリジナル・アルバムのジャケットを例に、さらっとおさらいしてみよう。

メイキング・オブ・「十七歳の地図」

記念すべきデビュー盤「十七歳の地図」［❶］のジャケットには（1曲目の「街の風景」を彷彿させる）高層ビルがたち並ぶ“あちら側”から、スルリと壁を飛び越えようとしている（ほとんどシルエットに近い）尾崎の姿と、その影が……。



「十七歳の地図」❶ 1983.12.1

担当プロデューサーの須藤晃は当時を振り返って、こう述懐する。「尾崎はデビュー・アルバムのジャケットで顔を出していない。ふつうビジネス的に考えれば、あのルックスを出さないテはないわけ。でも、それはやっぱり、音楽性だけで浸透していくと信じていたからなんだ」。10代の人気シンガーといえば、男女の別なく“可愛い子チャン・アイドル”全盛の往時だからこそ、そのカウンターを狙ったわけだ。

また須藤は、こうも語っている。「タイトルや曲順、それからミュージシャン選定やジャケットの感じというようなことに関して、僕が自分の意見を言うことは最後までなかったと思う」。

もちろん尾崎自身の若さ→経験値の少なさゆえ、周囲の（大人の）スタッフが、あれこれ段取りをつけていったことは想像に難くない。歌詞の中では何かと嫌われ者扱いの“大人たち”のサポートによって、尾崎が一人前になっていったことは否定すべくもない。アルバム・タイトル、そして表題曲でもある「十七歳の地図」にしても、須藤自身が尾崎のキャラクター・イメージと、中上健次の小説「十九歳の地図」を勝手に結びつけて提示した〈課題曲〉であったことも、有名な話だ。

83年の夏、須藤はアメリカ出張に同行していた田島照久に、尾崎のデビュー作のジャケット・デザインを依頼する。最初、「十七歳の地図」という邦題案にはピンと来なかった田島も、“SEVENTEEN'S MAP”という英題にはインスピレーションを受け、「少年が壁から飛び下りる」という絵柄がたちまち思い浮かんだという。

インナーに記された英詩の末尾にも“Like a hungry wolf, I climbed up the wall. I left my bike and ran away.”とあったよう、「壁や塀を飛び越えようとするギラついた若者」というのが、いつしか尾崎のパブリック・イメージとして定着し、さらにデビュー翌年の夏、日比谷野外音楽堂でのライヴ・ステージで、尾崎は7メートル近い照明台から飛び降りて、足を骨折。ジャケット・イメージを現実に再現したこのあたりから、尾崎“伝説”にも拍車がかかってゆく。

ティーンエイジ3部作を経て、大人になった“OZAKI”……

綱渡り的な危ういイメージは、骨折療養中に録音された2ndアルバム「回帰線」［❷］のジャケット——岩場に這いつくばっているような尾崎の姿——にも踏襲されている。そして、英詩に英題（“Tropic of Graduation”）に英文表記の名前……。歌詞の中ではいたずらにカタカナ英語を濫用することのなかった尾崎だが、なぜかアルバム・ジャケでは（日本語表記の方が珍しいほど）英文を頻用していたのが、今見直してみると、逆に「垢抜け

※文中の須藤氏の談話は「地球音楽ライブラリー　尾崎豊」（TOKYO FM出版）からの引用。

CamScannerでスキャン

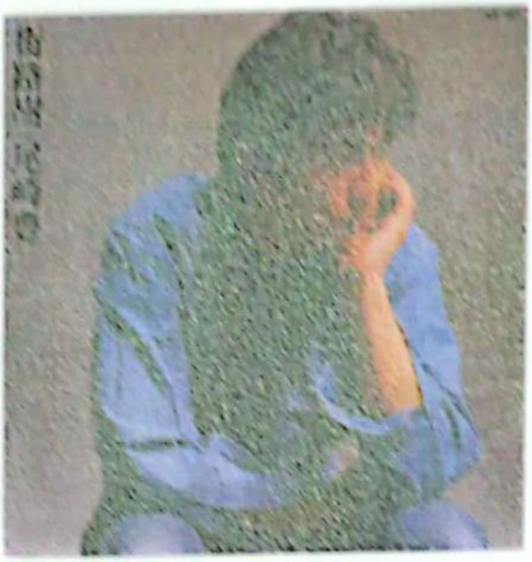
[illegible]い」印象につながるのだが、それもまた「大人たち」の入れ知恵だったのか？

次作の「壊れた扉から」(❷)も同様に"through the broken door"がメイン・タイトル扱いされ、シルエットに近い尾崎の写真と、結晶や破片といったモチーフで、尾崎のフラジャイルな(脆い)魂が暗示される。

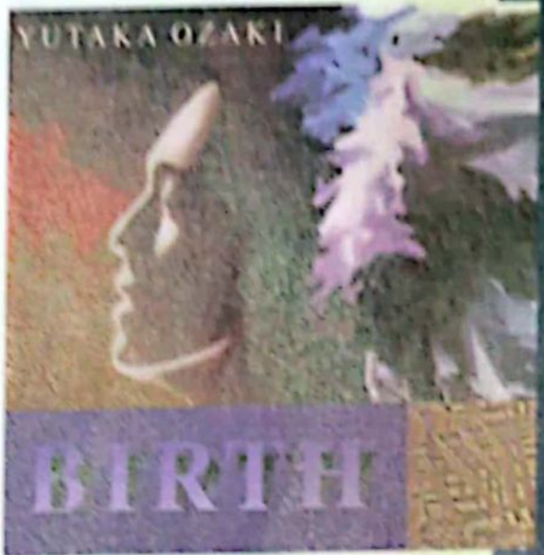
「回帰線」❶ 1985.3.21

「壊れた扉から」❷ 1985.11.28

そして10代(という特権的な時期)に別れを告げた尾崎は、創作上の壁に突き当たり、ニューヨーク滞在、レコード会社移籍、覚醒剤逮捕、釈放後の電撃結婚……などの出来事をへて、88年秋の「街路樹」(❸)で(表向きの)復活をとげる。この「街路樹」、タイトルもネームも初の日本語表記だったり、従来のジャケット写真よりも顔が鮮明に写し出されていたりと、彼のアートワーク中でも異色の作風に相当する。ちなみに尾崎のポートレイト写真をずっと撮り続けていた田島照久の談によれば、尾崎本人は笑顔の写真を撮られるのをとても嫌っていたという。



「街路樹」❸ 1988.9.1



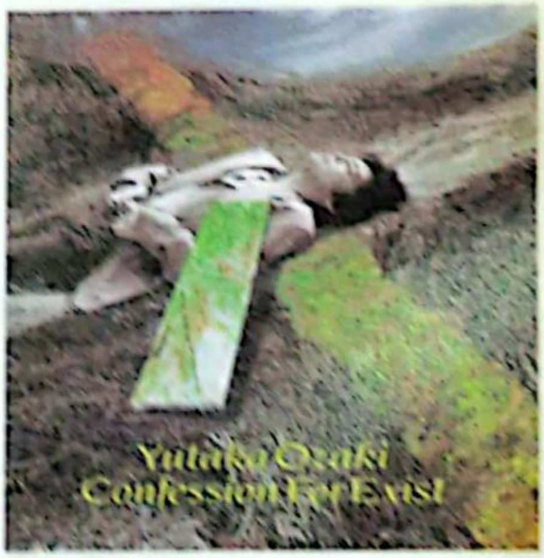
「誕生(BIRTH)」❹ 1990.11.15

事務所との訣別、ソニー・レコードへの出戻り、愛息の誕生などをへて90年晩秋、2枚組全20曲というボリュームでリリースされたのが、5thアルバムの「誕生(BIRTH)」(❹)。奇しくも本作から、LPレコードからコンパクト・ディスクへと記録メディアの変換がなされ、(従来より)小振りなデザイン面は(写真ではなく)ペインティングで飾られている。何やら横尾忠則の油絵を彷彿させる、おどろおどろしいタッチ……。そういえば72年、横尾氏が手掛けたサンタナの豪華3枚組ライヴ盤「ロータス」の、これまた超豪華22面ジャケットの制作アシスタントを勤めていたのが(CBSソニー・デザイン室勤務だった)若き日の田島氏だったそうだが……。

話は戻るが、以後、周囲のスタッフや家族・親族との間にまで溝を作り、疑心暗鬼の塊と化しつつあった尾崎が、家族と気合いで絞りだしたのが、実質上の遺作「放熱への証」(❺)だ。草原に寝そべったモノクロームの尾崎は(偶然の産物とはいえ)十字架の上に仰向けに横たわっているように見える。いや、ファンの誰もがそういう"読み"を拒めないくらい、なんとも暗示的な仕上がりだ。

デビュー盤では「自分の意見を言うことは最後までなかった」という尾崎だが、晩年はサウンド面からアートワークまで、だいぶ細かく口出しするようになったという。たしかに同作は「尾崎初の完全セルフ・プロデュース作品」だったが、自分独りで"自由"気ままに作るのにも限界があることを、図らずとも露呈した一面も、なくはない。

周囲に"御意見番"としての「大人たち」がいたことで、初期の"いい仕事"が成就したことを思い起こすだに、「これが尾崎の求めた"自由"の結末なのか？」という疑念もつきることはない。合掌。



「放熱への証」❺ 1992.5.10

尾崎が歌った「自由」とは何だったのか

無数の傷ついた存在を前にして——俺はうまく歌えているかい？

文▶南田勝也［社会学者］

世間のルールに縛られて生きる人々に、ロックミュージシャンは自らの身体やふるまいで自由を示してみせる。
もちろん尾崎もロックミュージシャンとして、自分の身体やふるまいで目指すところの「自由」を示そうとした。
さらにはフォーク以来の言葉によるメッセージ性も放棄しなかった尾崎。
その結果彼が背負ったものは何だったのか？
「自由っていったいなんだい」と問いつづけた尾崎の真実を探る——。

ロックとフォークと自由

〈自由っていったいなんだい、熱くなりたくはないかい〉。1985年、このフレーズが最初に耳に飛びこんできたときには少なからず驚かされた。これが尾崎豊なのか、と思った。

自由とは、ロックにおける普遍的なテーマである。身体性を重視するロックミュージシャンにとって、それは自身の実践そのものといえる。世間のルールに縛られて生きる人々に対して、ある種の無邪気な立場から、勝手気ままなふるまいをしてみせる。忌野清志郎の奇抜で躍動感あふれるステージ、遠藤ミチロウの常軌を逸したエキセントリックなステージ、彼らは「俺そのものが自由だ」というメッセージを、80年代の到来とともに身体的に表現した。ただし彼らは、その言葉の具体的な内実を語ることはしなかった。忌野は歌う。〈だって俺は自由、自由、自由〉——なぜ自由かといえば、自由だから自由なのだ。

その中身を尾崎はあえて問い直している。〈どうすりゃ自由になるかい〉と。

たしかに60〜70年代のフォークの文脈においては、その言葉の内実を問う場面は幾度となくあった。岡林信康は、小市民的な幸せを〈あんたの言ってる自由なんてブタ箱のなかの自由さ〉と切り捨て、〈おれたちのほしいのは／新しい世界さ〉と歌った。日常に安住することを拒む意志を、自由の条件としたのである。吉田拓郎は、〈くれるものは貰ってしまえそのかわり捨てるのも勝手さ／それも自由だとビートルズは教えてくれた〉と、好き勝手に行動する無頼を奨励した。ただ〈人に迷惑さえかけなければね〉とつけくわえ、成熟社会の自由の形をやさしく説いてもいる。教条的といえるこれらメッセージソングでは、身体的というよりは言語的に、自由についての答えを示していた。

尾崎は、身体的であろうとしたが、言葉での説明も放棄しようとしなかった。その結果として、彼は〈自由っていったいなんだい〉と歌わざるを得なかった。俺そのものが自由だと表現しきれないもどかしさと、教条的に自由を示してもしょうがないという思いが、アンビバレンツな揺れとなって表出していたからである。

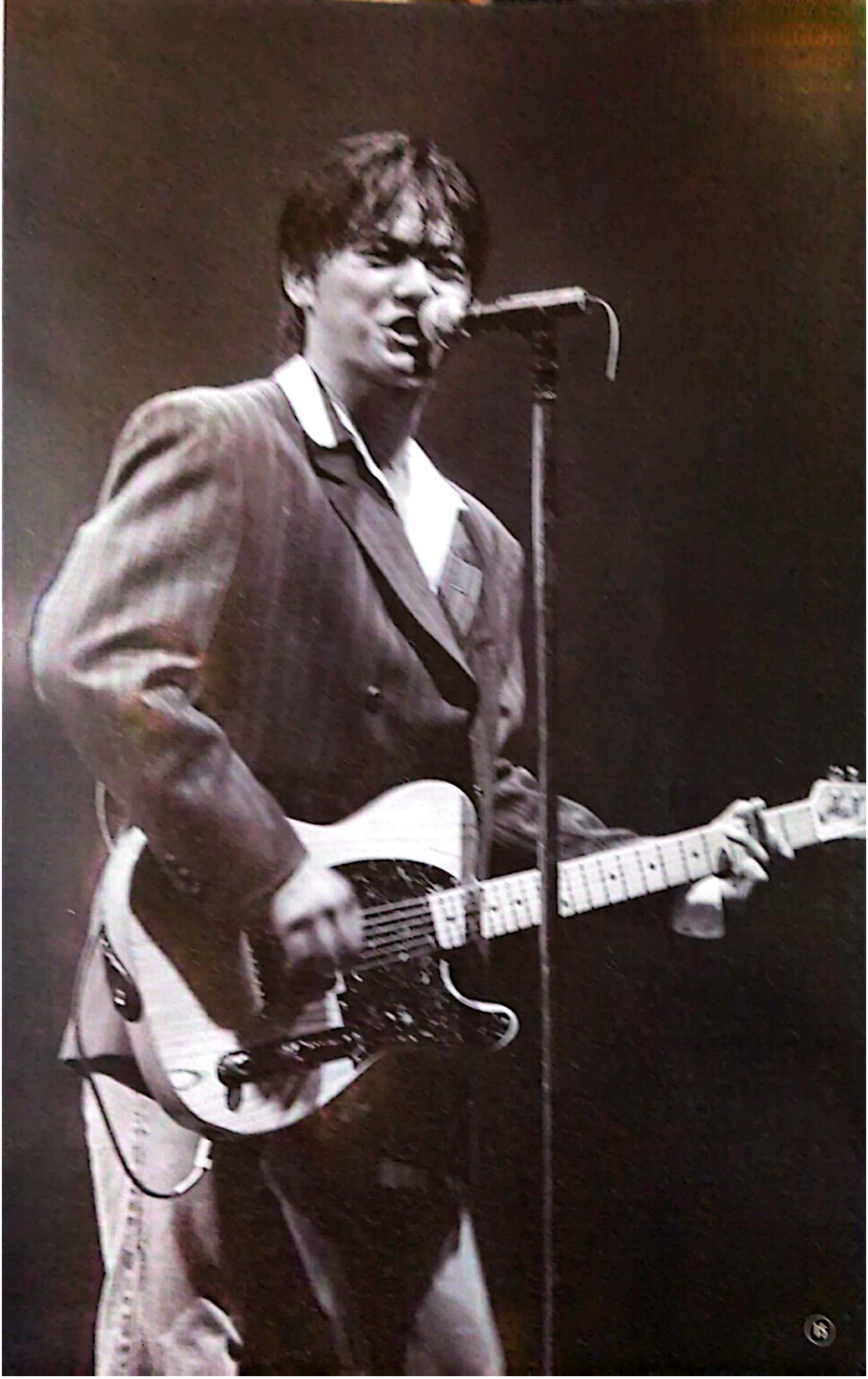
尾崎の求めた自由

では尾崎にとって自由とは何だったのか。基本的には、先達のロックミュージシャンやフォークシンガーが求めた自由と同様のものである。それは、社会的な抑圧から解き放たれることを求める「解放の自由」であった。いまこのときがニュートラルであるという感覚は、彼らにはなかった(＊)。

尾崎は83年のデビュー直後に、次のように語っている。「たとえば、集団生活の中で自分ひとりが違った考えを持ってると、自分だけがとり残されたような気持ちになって何もいわずに黙ってはいっていってる人達ってけっこういると思うんですよね。でもそうじゃなくて、みんなぶつかりあって高めあってくってことがあってもいいと思うんですよね。まわりとの調和も大切だけど、悪い方向でなければ、自分のやりたいことやるのがいいと思うし、それが僕のいう自由だと思うんですけど」(『尾崎豊 十代の真実』音楽専科社、1993年)。

学校や会社などの集団において必然的にかかる同調の圧

CamScannerでスキャン



CamScannerでスキャン

力、そこから解放されることを彼は望んでいる。しかし、「自分のやりたいこと」とはいったい何なのだろうか。「盗んだバイクで走る」ことなのか、「校舎の窓ガラス壊して回る」ことなのか……。そして自問がはじまる。自己の内面を探求していくのである。

先達のミュージシャンは、社会に同調せよという圧力に、異才をもって突破する(ふりをする)。芸能における表現者が、一般人の到達できない夢を表現する役割をになうことを考えれば、それも当然のことである。ネクタイを締めた友人に、レスポールをかかえた自分の姿をみせつけるキヨシロー。崩れ落ちた革命の理想にしがみつく友人に、そんなこだわりこそくだらないとうそぶく拓郎。それぞれの自由を提示することが、ロックやフォークの表現者のひとつの使命としてある。

しかし尾崎豊の場合は、答えが見つからないことをそのままに表出する。超越者をミメーシスする(模倣する)ことではなく、社会に傷つく10代の姿をミメーシスすることを表現の核におく。そう考えると、無数の傷ついた存在に同化しようとした尾崎の表現活動が、いかに息苦しいものであったかがわかる。

吉岡威史は、歌謡曲を歌詞分析した論文で、尾崎の「15の夜」や「卒業」の詞の一節を引きつつ、以下のように述べている。「ここで読み取れることは、ありふれた“反社会性＝盗んだバイク”という逸脱ではなく、むしろ“自由になれた気”にしかなれないという、“反社会性”の不可能性である。……代表作「卒業」にしても、“仕組まれた自由に誰もきづかずに”といったふうに、〈みんな不自由から抜け出そう〉というメッセージが、実質的な像を結ばずに、“俺たちの怒り どこへ向かうべきなのか”と歌われる」(吉岡威史「虚構の時代の大人像」『同志社社会学研究』第5号、2001年)。

自由にたどり着きたくてもたどり着けないというモチーフが、尾崎の創作を支えていた。

学校を「卒業」しても自由になれないメンタリティー

「解放の自由」における自由は、解き放たれなくてはならない対象がいてはじめて希求される。社会的な抑圧を感じるからこそ、そこから脱出することの必要性が生じるのである。ところで、社会的な抑圧を与える権力とは、国家体制や学校の教師といった典型的な権力者ばかりではない。もちろんそれらを敵として措定することによって、自由の獲得目標は定められたりするのだが、その敵を打倒したところで自由は訪れない——もしそれで自由が訪れるなら、尾崎は学校を「卒業」したことによって自由になっていたはずだ。

フーコー的な権力論にもとづいていうと、近代以前の王権社会と異なり、近代社会では、権力は日常的に、そこかしこに潜んでいる。それまでの個人が、王の前では匿名的な存在であったのに対して、近代社会においては、個人は記名的な存在であることを強調される。住民票、出席簿、医師のカルテ……個人は自分自身が何であるかを常に意識する。そして、個人が主体であることを意識することによって、正しい生き方や模範的な生き方などの道徳が価値規範として内面化される。ひとりひとりの内面に規範＝規律が植えつけられていくのである。そうした自己規制する主体を形成していく権力が、近代の権力のあり方である。いわば自己の内面が、自己を監視・従属させるのである。

尾崎豊は、こうした近代人のメンタリティーを過剰なほどに体現していた。時代背景としては、尾崎より少し年長者が新人類と呼ばれ、享楽的消費が進行しはじめたころである。解放や自己の内面なんてナンセンスとする風潮が生まれ、それが主流になっていった。そのような時期に、遅れてきた世代としてデビューしたからこそ、尾崎はかたくなに自己の内面に向きあおうとする。「僕はアイドルってよく解らんのですよ。……アイドルって何かスゴク、言葉の響きの中で虚像だけが浮かび上がって、スゴク欺瞞的な部分だけが残ってるってそういう感じがあるんですよね。僕はアイドルになりたいとは思わないし、本質的なアイドルって、解らない」(『尾崎豊 十代の真実』前掲書)。

虚像を拒否した尾崎は、身体にのしかかる重圧から逃れるために、より強い自己を形成して克服しようとする。〈受けとめよう、自分らしさに打ちのめされても……〉。しかし、自己の内面を鍛えることは、自己監視をますます強めるというパラドックスをかかえている。自己監視を抑圧の根本原因とみなしている限り、そこから解放されて自由になることはできない。自己は判断の主体であり、「解き放たれた」という判断は自己がくだすしかないのだが、その自己そのものが「解き放たれない」原因なのである。

最終的に、そこから解放される手だては、他者による承認しかない。尾崎は、他者による承認を、〈おれの笑顔は卑屈じゃないかい……〉と執拗なまでに求めたが、一方で、「おまえらの視線が俺を孤独にする」(10代のころのコンサートでのMC)と、最終的な審級をそこにおくことの怯えも示していた。

尾崎は「誕生」(90年)にいたって、すべてを新しい生命に託すことを宣言する。〈新しく生まれてくるものよ おまえは間違ってはいない 誰もひとりにはなりたくないんだ それが人生だ わかるか〉。しかし、実際にはその2年後に彼は非業の死を遂げる。無数の傷ついた存在に同化対象をおく表現活動から、いまさら降りることができなかったということもあるだろう。最後のときまで、彼は近代人として生きるほかなかったのである。

BGM

尾崎豊「SCRAMBLING ROCK'N'ROLL」1985年
——「卒業」1985年
——「15の夜」1983年
——「存在」1985年
——「シェリー」1985年
——「誕生」1990年(以上、作詞・作曲：尾崎豊)
RCサクセション「自由」1984年
——「ベイビー！逃げるんだ」1983年(以上、作詞・作曲：忌野清志郎)
岡林信康「それで自由になったのかい」1969年(作詞・作曲：岡林信康)
吉田拓郎「ビートルズが教えてくれた」1973年(作詞：岡本おさみ／作曲：吉田拓郎)

(＊)「解放の自由／開放の自由」2種類の自由については、本誌33号「バンドブーム・クロニクル 1985-1987」(04年)を参照。今回は「解放の自由」に着目した。

CamScannerでスキャン

PART 1

21世紀を生きる尾崎の“遺産”

**トリビュート・アルバム初登場1位、生涯を描いたアニメも登場、と
死後12年を経て再び尾崎豊の話題が沸騰している。
彼のメッセージ・ソングは、今も古びていないのか。
現代のティーンエイジャーはどう聴くのか――
21世紀を生きる尾崎の遺産を徹底検証!**

現役ティーンエイジャーと聴く尾崎／トリビュート盤参加アーティストの「オザキ度」勝手にランキング／「尾崎的映画」の世界／尾崎遺伝子の継承者たち：男性編・女性編／オタク世代にとってのオザキ／GA.ニメ『尾崎豊ストーリー』プレビュー／尾崎と小沢健二とオウム真理教／「卒業ソング」が愛される理由 ほか

CamScannerでスキャン

20年後の10代と尾崎を聴く！

「15の夜」「卒業」「シェリー」はどう響くのか？

取材・文▶栗原裕一郎［ライター］

“10代最後のライブ”が鳴り物いりで企画された尾崎は永遠の10代……のはず。だが21世紀の10代は尾崎の歌をほとんど理解できないらしい。「いつの時代も10代は反抗しまくるから尾崎は普遍的」ではないんですか？ ということで、尾崎と同い年、おまけに高校中退（大学除籍）の栗原氏が、頼まれてもいないのに尾崎になりかわってイマドキの10代の心性を探ります。

香山リカ「ぷちナショナリズム症候群」(02年)が話題となったことはまだ記憶に新しいが、論壇ではまったく取り沙汰されなかった部分に、論壇以外の場所でだけちょっとした波紋を呼んだ記述があった。最近の若い奴は尾崎豊が何いってるのかわからないらしい、とそこには書かれていた。〈大学でこの「卒業」や「15の夜」といった尾崎の代表曲を十八、十九歳の学生に聴かせて感想をきいたところ、多くの学生が「何を怒っているのかわからない」「ひとりよがりの詩で不愉快だ」などと否定的なことを述べた。(中略)歌詞の内容に共感できると答えた学生は、約一〇〇人中わずか二人だけだった〉

また香山リカが適当なことをいってんのかとか思ったのだが、なーぜ「シェリー」を聴かせない？　などとことあるごとに話題にしていたせいで、編集部からは「シェリー栗原」なんて呼ばれる羽目に。ようしわかったこの際だ、この不肖シェリー栗原が、18、9歳の連中に「実際のところどうなのよ？」と詰め寄ってみようじゃないか、とセッティングされたのがこの座談会である。結果は……読めばわかる。

——えーっと、尾崎豊を聴いたことがある人は？

男1：ベストを聴いたことがあります。親父がパチンコで取ってきたのを。

女2：友だちに勧められて「15の夜」と「卒業」だけ聴きました。

——その友だちはどうして知ってたの？

女2：やっぱたぶん親の影響で好きになったんじゃないかな……。

——他には……、ふたりだけね。じゃあ何はともあれ、いちばん有名な「15の夜」を聴いてもらいましょうか。

じゅうごのよーるー、ぬーすんだばいくではしりだすー

——これがデビュー曲なんですけど、その、珍しそうに聴いてたお嬢さん、どうですか。

女1：ヤンキーっぽいなぁ、と。なんか恥ずかしい。

——どのへんが恥ずかしい？

女1：なんかこう、校舎の裏でタバコをふかして見つかったら逃げ場がないとか。外の方がバレにくいのに。(一同笑い)

——「金八先生」っていうドラマは見たことある？

(ほぼ全員、何となく知っているようす)

——80年ころ、校内暴力が盛んだったころの回で、学校で暴動が起こって収拾がつかなくなり、学校が警察呼んじゃって、捕まった生徒が「俺は腐ったミカンじゃない！」って叫ぶのがあったのね(ああ、という声)。当時問題になっていた管理教育への批判だったんだけど、この「15の夜」という曲もそういう時代背景を共有しているわけ。

女1：あー。

——学校に行きたくないと思ったことは？

女1：行かない。行きたくなかったら。

——単位が足りない、卒業がヤバいとかになったら？

女1：そこまでは……。やっぱ高校だと救ってくれるところが。先生たちが。

——そこは要領よく、落ちない程度に？

女1：そうですね。

男2：15歳でこんなことは考えてなかった。普通に遊んで暮らしてましたね。こんなふうに自分を追いつめてというのはなかった。

——14、5歳っていうのは、けっこう実存的にどうよ？って時期でしょう。でも、何が抑圧しているかというと見えるのは学校くらいしかないわけじゃない。

女1：そんなに学校が大事じゃなかったのかな。

男1：うん。すごいさらっとやり過ごすような場所でしかなかった。

——ここで歌われているのは学校だけど、もっと大きなシステムみたいなものに絡め取られてしまう自分、というのがこの人のテーマとしてはずっとあって。何かにねじ曲げられてる理不尽さというか。

一同：うーん。

女1：やー。わかんないなぁ(笑)。だったらなんか、中東平和を思ったりするなーとか。自分がそんなになんかされてるって……15歳でー？(語尾やや強く)

——いや逆に15歳だからこそ、じゃない？　大人を敵とかと思ったりしたことは？

一同：んー(と否定的に絶句)。

CamScannerでスキャン

女1：偏差値とか高かったからね、たぶん。

(一同笑い)

――や、偏差値は関係ないわけよ。青山学院高校だし。だから、いわゆるヤンキーが盗んだバイクで走り出すのとはちょっと意味が違ってくるわけじゃない。

男1、女1：うーん……。

――この雑誌の編集者のHさんは、もともとは元ヤンキーなんだけど、「ヤンキーは盗んだバイクなんていわねえんだよ。そこらへんにあるバイクは全部俺のバイクだから」っていうんだよね(笑)。だから、盗んだバイクで走り出して「自由になれた気がした」りするのは、逆に優等生的だと。

一同：なるほどー(笑)。

――いや、感心されても困るんだけど……。ま、いいや。じゃあ、もうひとつの代表作である「卒業」を

こーのしはいからの、そつぎょおー

――……という、輪をかけて暑苦しい歌なわけですが(笑)、さっきから大人しい彼女、どうですか。

女3：うまくいえないんですけど、声高にこういうことをわざわざいう方が敵の思うつぼなんじゃないか、と思っちゃうんですけど。あんまり実際的じゃない、っていうか、昔だったら有効に働きかけた部分もあったのかもしれないけど、いまだともう型としてできあがっちゃってるんじゃないかなって……。

――いまの方が当時よりもっと混沌とした世の中になっていると思うんだけど、いま有効なメッセージって浮かぶ？　っていうのは無茶なので、いま何を聴いてますか？

女1：倉橋ヨエコ。

女2：マッド・カプセル・マーケッツは音楽聴き始めたころからずっと聴いてます。

男1：僕は「Jポップ批評」のバンドブーム号を読んだのがきっかけで、80年代後半のバンドをけっこう聴いてますね。レピッシュとか。

――レピッシュ！　そっち行っちゃうんだ。

男2：昔の岡村靖幸、聴いてます。先輩の影響で。

――岡村と尾崎って同い歳なんだよ。岡村はいま聴いても通用する？

男2：(うなずく)

――尾崎は？

男2：いやぁ(ちょっと強く否定。一同笑い)。

男1：カラオケとかで歌うとすごく気持ちがいい。そこまで主張するほど思ってないんだけど、ほんとに自分がそう思っているような気にされて、歌ったあとすごい気持ちがいい。そういう意味では通用します(笑)。

――まー、いま「支配からの卒業」っていっても、グローバリゼーションからの卒業？　ブッシュからの卒業？　ってことになっちゃうからねえ(笑)。

一同：(笑)

男2：たぶんいまは、そんなに敏感じゃないというか麻痺してるんだと思いますね。反抗とかそういうのはあんま、頭にない。

――何かが変わるとは思わない？

男2：変えている格好いい人を見てないから、変えられるなんて思ってないのかもしれないし、変えることの格好よさっていうのがわからない。そのまま行けばいいんだって感じ。

――将来とか考えた場合に、このままでいいのかよ、っていうのはあるでしょう？　このご時世だし。

女1：うん、それはありますけどね。うまくいかなくっても、そこで何がそもそもいけなかったのかとかはあまり思わない気がする。タイミングが悪かったな、とか、向いてなかったとか。人のせいにはしないんじゃないかなぁ。

女3：目指してるものが明確にあって、それに進むっていう感じがたぶん希薄なんじゃないかなと思うんですけど。

男1：就職……かな。

女1：そりゃあ就職のせいだろうと(笑)。

――え、でも現状を考えたら、就職できないのは社会のせいだと思わない？　このへんは国のせいだと思うでしょ、普通。

女1：ああ～。でも、思ってもでもどうにもなんないから。

男2：なんかこう用意されたもので遊ぶのに慣れちゃってるから。

男1：まあしょうがねえや、就職キツいけど、このなかで何とかやんなさい、みたいな。

女2：この時代がいけないんだよっていう前に、自分が悪いんだからしょうがないよ、って思っちゃいますね。やってる人はやってるわけだから、やれないのは自分の能力がないせいだと思っちゃう。

――でも、そのやっていける人の絶対数

CamScannerでスキャン

がどんどん減ってるわけでしょ。するとあふれる人がどんどん増えるわけでしょ。

男1：でも、その怒りを発したところでどうにもならないってわかってるから(一同同意)、めんどくせえやって。

女1：そのエネルギーの分、たぶんバイトする。

——え、バイト？　そうなるのか。

男1：僕は、なんか変な自信があって、成功する自信じゃなくて、ダメでもどこか行きつくところには行きつくんじゃないかっていう。

——もっと得体の知れない自信はないの？　俺はこんなもんじゃない、みたいな。

女1：そんなに自分が大したものだとは思えない。尾崎の歌詞とか読んでると、自分ってそんなに大事にされるような、声高に叫ぶほどすごいものなのかなって。

女3：俺はもっとできるんだから伸ばしてくれ、みたいな感じがなんか(笑)。

女1：そう、それが鼻につく。これ歌う前にもっとやることなかったのかな、って。

男1：こういうのを本気で歌えてるからすごいな、とは思いますけどね。それは格好いいなって。狙ってやってるわけじゃないですよね？

女1：親に反抗したかったんですかね、結局。

——うーん、もっと漠然とした抑圧感だったんじゃないかと思うんだけど。

女1：抑圧って考え出したらそういうネタが多すぎて、まともに見たらやっていけないし……。

男1：闘ってくれる人がいるから、こういう自分もいるんだし、みたいな。(一同軽い笑い)

——はからずも自分がそういう役回りになって、闘わなきゃいけないってことになったら？

一同：……。

——じ、じゃあ、次の曲を聴いてみましょうか。「シェリー」。

シェリー、おれはしんじつへとあるいてるかい〜

——口をへの字にして(笑)聴いていた彼女、どうですか？

女1：なんかナルシストだなって。自意識過剰で「俺、俺」うるさいなーみたいな(笑)。

——自分がシェリーの立場だったら、どう？

女1：うっざーい！(一同爆笑)　もうホント勘弁ですね。

男2：まわりを見ているようで、見えてないところもいっぱいあって、少し子供なような気がする。自分本位で、自分を壊していかなかったからうまくいかなかったんじゃないかな。

——この歌が他とちょっと違うのは、「敵」が出てこないでしょう。この、自分が間違ったことやってるんじゃないか、負け犬なんじゃないか、というのが案外、原点なのかと思ったりもするんだけど、そういう意識ってあったりする？

男2：そういうことはあんまり本気で考えたりしない。

男1：本気で考えたりはしないからこそ、格好いいなと思う。

女1：あるにはあるけど、こういうかたちに共感するのは違うかな……。

——えーと、さっき香山リカの本を読んでもらったけど、どうなんだろう、あそこに書かれているとおりの感じなのかな？

女2：ほんとに、みんなそう思ってるのか。そんなに否定的なのかなと思いましたけど……。

——何いってるかはわかる？

一同：(口ぐちに)わからなくはない。

——「若気の至り」の普遍性っていうか、「青臭さ」の永遠性っていうか、おれらの世代くらいまではたぶんみんな大なり小なりそういうところあったと思うんだけど、クラスにこういうタイプ、いなかった？

女2：中学まではいました。

女1：中学だよね。

女2：高校はクラスにひとり。

男1：そういう奴のことはバカにしてたよね。

男2：ああ、してたかもしれない。

——いや、同時代の奴にしてもバカにしたりしたんだけどさ、自分にもそういうとこがあるがために裏返しでバカにするというか。そういう裏返ったのも含めて、共感するところはあるかってことなんだけど。

女1：これに？

——うん。

女1：いやぁー(と力強く否定)。

男1：ないね。

男2：うん。あの、醒めてるっていうか、小賢しいんですよね、俺たち。小賢しいのは好きじゃないんですけど……。

男1：結局、小賢しくなっちゃうんだよねー。だからこそ、こういうのを見ると、なんというか、うーん、共感ねえ……。

CamScannerでスキャン

独断・偏見・ランキング・御免!!

トリビュート・アルバム 青盤&緑盤

参加アーティストの“オザキ度”大比較

採点・文▶宮城正樹［知ったかブンセキ家］　イラストレーション▶出納清行

生前の尾崎を支えた須藤晃プロデューサーによって企画された、
「BLUE」「GREEN」の2種のトリビュート・アルバムが登場した。
宇多田ヒカル、Mr.Children、槇原敬之といった大物から主にインディーズで活躍する新進気鋭アーティスト、
そして尾崎二世と須藤二世のユニットまで、話題満載、大にぎわい。
それぞれの音楽性やキャラを生かした見事なカヴァー総計24曲から、
参加アーティストのみなさんの"オザキ度"を勝手に診断しちゃいます!

著名アーティスト揃いの『青盤』は自らのイメージとの落とし所が聞きもの

1 Cocco「ダンスホール」

オザキ度:90

01年に突然引退を宣言し、2年半経った昨夏に故郷・沖縄でのイベントで自作曲「Heaven's hell」を披露したCocco。このスロー・ナンバーでは、「あたい」という孤独なダンサーの言葉が歌詞の中に詠み込まれている。涙をにじませながら歌う彼女独特のパフォーマンスがそこにオーバーラップし、みごと最高点ゲットとなった。Coccoは須藤の依頼に「尾崎さんのことはよく知らない」と答えたが、趣旨に賛同し歌ってみることにしたとか。尾崎的遺伝子は未知の人にも伝播するのだ。

2 Crouching Boys「15の夜」

オザキ度:85

元は尾崎のデビュー・シングルで、尾崎色満開のロックンロール。Crouching Boysは尾崎の息子・HIROと、須藤の息子・Tomi Yoによるユニットで、いわば直系。出会ってすぐに意気投合した2人は、トリビュートの制作を知り、彼らなりの解釈で、肩の力を抜いて楽しくデモを制作したという。ヒップホップ的な英詞の語りだが、むしろ初々しい仕上がり。

3 岡村靖幸「太陽の破片」

オザキ度:83

この曲は88年、尾崎が創作に苦しみ抜いた末に生み落とした、結婚後初のシングルである。岡村は87年にデビュー、尾崎とは時代を共有していた。しかも同い年だ。語尾をはね上げてもだえ、何かにすがるような熱唱ぶりはストレートに真摯さを伝えるし、尾崎の語尾のかすれさせ方に一脈通じるものもある。原曲とは全く違うアレンジも聴きもの。尾崎にも似た「ブランクゆえの神話化」に陥りそうになった岡村だったが、昨年の「岡村と卓球」名義でのアルバムに続き、今年は9年ぶりのオリジナル・アルバムを発表するらしい。

CamScannerでスキャン

4 橘いずみ「路上のルール」

オザキ度:80

アメリカンなアッパー・ロックである。橘は尾崎の死亡直後
にデビュー、プロデューサーも須藤で、当時「女・尾崎」的な
ギターの弾き語りが話題を呼んだ。ヒット・シングル「失格」
には、「路上のルール」にも似た自嘲と自分探しのさまよいが
感じられる。

5 Mr.Children「僕が僕であるために」

オザキ度:75

タイトルそのままに、自分らしさを求める気持ちを激しく歌
い込んだスロー。まるでミスチルのオリジナルかと思えるくら
い、歌詞もサウンドも彼らにマッチしている。ミスチルがデビ
ュー・アルバム「EVERYTHING」を発売した92年5月10日は、
奇しくも、尾崎の遺作「放熱への証」の発売日。そんな偶然
も縁に見えてしまうほどのはまりっぷりなのだ。あまりにもし
っくり来すぎという気がして、やや点を下げた。

6 斉藤和義「闇の告白」

オザキ度:65

〈撃ち抜く〉のフレーズがショッキングなミディアム・ロック。
「誕生(BIRTH)」や「放熱への証」が好きだという斉藤は、原
曲の衝撃度をアコギの弾き語りで和らげつつも、やはり悲
しげに歌っている。尾崎がすでにいない93年にデビューし
た斉藤は、まもなく(4月21日)10thアルバム「青春ブルース」
を発売予定だ。

尾崎トリビュートだからといって、参加者が100%オザキ化する必要はない。尾崎が好きだからとモノマネをしてがなることなど、それなりに歌える者ならカラオケで充分。参加アーティストの中には、誰とは特定しないが、尾崎をマネて歌った者もいる。模倣、コピーじゃ大きなマイナスだ。あくまで、曲の持つインパクトをどれだけ自分なりに消化し、自分なりのオリジナリティーの中に取り込めるか。尾崎の曲には彼自身のアーティスト・イメージと不可分の関係にあるものが多いし、こう歌えばいいというマニュアルは存在しない。ひとえにアーティストの志向次第、曲の解釈・歌唱次第だ。

本稿では、参加アーティストの尾崎へのアプローチをわかりやすく数値化した"オザキ度"を設定した。普通、こういう言い方をするときは、そのアーティストのキャリアや音楽性と、彼あるいは彼女がカヴァーする尾崎ナンバーの世界との落差を計るところだろうが、この2枚のアルバムの場合はちょっと違う。須藤プロデューサーの単なるカヴァー集にしたくないという思いから、各々のアーティストのスタンスに見合った絶妙の選曲が行われているからだ。どのトラックにもオリジナリティーがあり、単純に出来不出来をうんぬんすることは難しいし、原曲との優劣も決めがたい。もちろん相性の問題もある。それでもあえて、の度数の基準は、曲の良さをあらためて認識させるだけの解釈をしているか、尾崎の願いを彼らのフィルターを通してどこまでみんなの胸に届けることができているか、などだ。

そんなこんなあんなわけでありまして、とっくりとじっくりとご覧になっていただきたい。

7 宇多田ヒカル「I LOVE YOU」

オザキ度:60

メロディー・ラインの美しいラヴ・バラード。ヒッキーの歌い
っぷりは、尾崎をフェイヴァリットに挙げ自らのライヴで披
露したこともあるだけに、ツボを押さえて巧みだ。ただし、
スローR&B的な彼女の作風が尾崎の持ち味とは若干違う感
じがしてのこの採点。初のベスト盤「THE SINGLE
COLLECTION」(3月31日発売)に続き、夫・紀里谷和明監
督の映画「CASSHERN」(4月24日公開)テーマソングもリリ
ースされる。

8 大森洋平「LOVE WAY」

オザキ度:55

早口で言葉が思いっきり詰め込まれたロック・ナンバー
だ。ちゃんとノッて歌わないと大やけどをする曲だが、よくこ
なしている。97年のデビュー頃は、ギリギリ感のあるスピー
ディなロックを持ち味にしていた大森だが、聴かせるスローも
いける。最新作は今年発表したミニ・アルバム「déjà vu」。

9 175R「十七歳の地図」

オザキ度:50

インディーズでのヒットを経て、03年「ハッピーライフ」でメ
ジャー・デビュー、以後ヒットを連発する福岡出身の4人組。原
曲は、〈夢を忘れない〉と叫ぶ「明日なき暴走」(ブルース・スプ
リングスティーン)のような激しいロック。純オザキ度100%の
作品を、陽気で明るいスカっぽいロックに仕上げた。尾崎ヴ
ァージョンとは違うけど、心意気は買える。最新シングル
「GLORY DAYS」でも彼らならではのタテノリ感覚は健在。

10 山口晶「街路樹」

オザキ度:45

尾崎の原点であるフォーク・タッチのスロー・ナンバー。日
本的な風景と心象風景を歌い、語ってきた山口が、最後の
〈ラララララ〉までソツなくアコギで弾き語る。尾崎ワールドの
一部は表現できたようだ。今年、1stアルバム「夜の地図」を
発売。現在、全国ツアー中で、4月21日には新曲をリリース
する。

11 竹内めぐみ「OH MY LITTLE GIRL」

オザキ度:40

野島伸司が脚本を手がけ、主題歌指定もした94年のト
レンディードラマ「この世の果て」(フジテレビ系)で流れ、
尾崎の"死後の代表作"となったバラード。昨年デビューした
竹内は、この曲が尾崎の曲の中で一番好きだという。こうい
うバラードを作ることを目指しているらしい。最新作はシング
ル「イカロス」。

12 槇原敬之「Forget-me-not」

オザキ度:30

ピアノから始まるバラード。いかにもマッキーが好きそうな
タイプの曲を、ピアノの弾き語りをメインに歌い上げている。
マッキー自ら「尾崎とは対極」を強調しているので、不当とは
知りつつ「青盤」最低点にさせてもらおう。

CamScannerでスキャン

『BLUE：A TRIBUTE TO YUTAKA OZAKI』
(SME◎SECL-67／04年3月24日発売)

収録曲▼①ダンスホール(Cocco) ②僕が僕であるために(Mr.Children) ③路上のルール(橘いずみ) ④十七歳の地図(175R) ⑤I LOVE YOU(宇多田ヒカル) ⑥太陽の破片(岡村靖幸) ⑦LOVE WAY(大森洋平) ⑧街路樹(山口晶) ⑨OH MY LITTLE GIRL(竹内めぐみ) ⑩闇の告白(斉藤和義) ⑪Forget-me-not(槇原敬之) ⑫15の夜(Crouching Boys)

『GREEN：A TRIBUTE TO YUTAKA OZAKI』
(SME◎SECL-68／04年3月24日発売)
①禁猟区(坂上庸介) ②FIRE(CasualSnatch) ③FREEZE MOON(MAKOTO) ④ドーナツ・ショップ(カン・ダヒョン) ⑤SCRAMBLING ROCK'N'ROLL(OUTLAW) ⑥群衆の中の猫(レイラーニ) ⑦シェリー(FASTS) ⑧音のない部屋(ネルソン グレート) ⑨ふたつの心(清木場俊介) ⑩失くした1/2(YOUNG SS) ⑪米軍キャンプ(熊谷和徳) ⑫卒業(高田梢枝)

新鋭・若手がひしめく『緑盤』は意外性とみずみずしさが魅力

1 CasualSnatch「FIRE」
オザキ度：70
ミディアム・アップのロック・ナンバーを、須藤の息子・Tomi YoとシラヤマキョウコのZ人からなるユニットが歌って演奏。テクノ系の音にウィスパー・ヴォイス。原曲との落差はすごいが、その驚きゆえ高採点となった。

2 レイラーニ「群衆の中の猫」
オザキ度：65
原曲は声のかすれをフックに使ったシンプルなスロー。女性ヴォーカルでファンタジックな雰囲気を醸してなかなか。筆者はUAを思い出した。須藤プロデューサーの依頼を最初は断ったという話にも好感(!?)。

3 OUTLAW「SCRAMBLING ROCK'N'ROLL」
オザキ度：60
ストレートな原曲を、そのままストレートに演奏し、疾走する。山梨出身、男だけのスリー・ピース。今年デビュー、2ndシングル「明日も生かねば」(4月21日発売)も日常生活を見つめた誠実なロック・ソングだ。

4 MAKOTO「FREEZE MOON」
オザキ度：55
アメリカ的風景を描いたこの曲に挑んだのは、解散したリュシフェルのイケメン・ヴォーカリスト。ライヴっぽいノリの正攻法で挑む。彼はすでにソロ活動を開始しており、シングル「窓」が発売中。

5 清木場俊介「ふたつの心」
オザキ度：50
ピアノ・バラード。EXILEのリードでJ-ソウルを歌ってきただけに、ヴォーカルは美しく冴えている。ただ、尾崎を意識するあまり、やや力んでしまった感もなきにしもあらずだ。

6 坂上庸介「禁猟区」
オザキ度：45
原曲はオーソドックスな展開のロック・ナンバー。00年に浅倉大介プロデュースでサカノウエヨースケ名義でデビューした彼は、アングラ色を加えつつ奇々怪々に歌った。

7 高田梢枝「卒業」
オザキ度：43
〈この支配からの卒業〉とやってくれた、尾崎的メッセージ・ソングの代表格。高田はこのトリビュート企画で唯一、一般公募で選ばれたアマチュア・シンガーである。ピュアな透き通った声で歌われる「卒業」は、谷村有美か今井美樹かというような、アコースティック・ポップス・タッチ。新鮮に聞こえると言えば聞こえるが……。

8 FASTS「シェリー」
オザキ度：40
自らの迷いを歌にした、徐々に盛り上がる壮大なバラード。主人公に問い掛けられる「シェリー」のリフレインを、ハードコア・バンドが大いに叫んでくれた。過激なサウンドに変換させたお手並みは見事だが……。

9 カン・ダヒョン「ドーナツ・ショップ」
オザキ度：30
台詞入りのスロー・ナンバーは、韓国人の女性ヴォーカリストが歌った。郷愁味のある曲なので、彼女の起用は正解か。韓国人にも受けそうだ。彼女は須藤プロデュースでシングルを発売している。

10 ネルソン グレート「音のない部屋」
オザキ度：25
歌謡曲かニューミュージックか、といった感じのストリングス入りスロー。軽快なグルーヴ感を構築して聴かせるが、オザキ度は低い。熊本在住で女2人男1人(ピアノ・ベース・ドラム)という、紅一点ならぬ雄一点のギターレス・トリオ。00年に「それでよかったのか？」名義でメジャーからアルバムを発売したことも。変更後の名前も妙に変だが、「それが悪かったのか？」にならないように。

11 YOUNG SS「失くした1/2」
オザキ度：20
原曲はコーラスがさわやかで、聴き心地のいいAORノリ。早稲田大学のキャンパス・バンドが、アンニュイな声で仕上げた。須藤は「掘り出しものだ(笑)」と半分絶賛しているとか。

12 熊谷和徳「米軍キャンプ」
オザキ度：10
スロー・バラードを、現役タップ・ダンサーがタップの音で表現。それなりに耳には残る。

CamScannerでスキャン

時代の小道具にされた作品から、オマージュ的作品まで

ファン必見！“尾崎的映画”の世界

文▶宮城正樹［知ったかブンセキ家］

自由、理想、夢、反抗、内省、青春、愛、日常……
自由、理想、夢、反抗、内省、青春、愛、日常を、
普遍的な人間感情をベースに生まれた尾崎の歌世界は、
古今東西のカウンターカルチャーやエンタテインメントと共通する手触りを持っている。
映画もしかり。とはいえいちいち挙げているとキリがないので、
尾崎死後の日本映画から、彼と作品のあり方を共有するものをセレクトしました。

尾崎というモチーフの意外な扱われ方

尾崎は映画が好きだったという。好んで見ていたのは『カサブランカ』『ゴッドファーザー』など、カッコよかったり危険だったりするヒーローの生き方を描いた名画や、ハリウッド産のアクション娯楽大作などだ。アカデミー賞作品賞受賞作をはじめとした、いわゆるアメリカ映画。彼がそれらに影響を受け、創作に反映させたかどうかは分からないが、いずれにしても尾崎のモチーフ、テーマ、メンタリティが似通った映画は限りなく存在する。ここでは、尾崎とシンクロナイズする21世紀の日本映画に焦点を合わせて見ていくことにしたい。

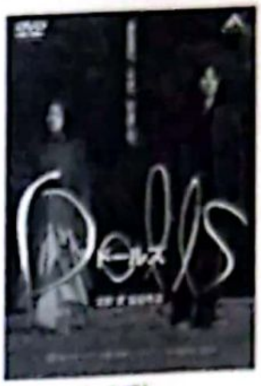
死後、尾崎の曲がテレビドラマや映画の主題歌・挿入歌として起用されたケースは多いが、作品全体が尾崎というアーティストと切っても切れない関係を持ったものといえば、01年に公開された『LOVE SONG』（佐藤信介監督）が初めてということになるだろうか。尾崎の音楽をストーリーの中に組み込み、アルバムやコンサートをからめたエピソードを随所に配した作り。88年の北海道で、レコード店員の青年（伊藤英明）が、尾崎の1stアルバム『十七歳の地図』を買いたいと言う女子高校生（仲間由紀恵）に、在庫切れのため自分の持っている分を貸す。女は男にひかれるが、男はレコード店を作る夢を追って突然上京。2年後、ようやく行方を突き止めた女は、レコードを返すことを口実に男を追う。夢はすでに潰れ、男はしがないビルの警備員になっていたが、東京の街をさまよう女は、夏休み最後の有明コロシアムでの尾崎のコンサートに行けば男に会えるのでは、と考えた――。2人の夢と愛と挫折が、大都会をバックにあくまで淡く描かれる。コンサートのシーンもあ

『Leadの4人がそれぞれ違った生き方をする若者を演じる。山田かまち役は谷内伸也（写真）

「LOVE SONG」
(ソニー・ピクチャーズエンタテインメント　JDD-33286)

「リリイ・シュシュのすべて」
(ノーマンズ・ノーズ　NND-7)

「バトル・ロワイアル」
(東映ビデオ　DSTD-2017)



「Dolls　ドールズ」
(バンダイビジュアル　BCBJ-1320)

るものの、映るのは客席側で聴いている姿だけ。尾崎を重要なモチーフにしているわりにはその扱いが小道具的で、表層をなぞるだけに終始した感は否めない。テレビのトレンディードラマを映画化して見せられているような気がした。ラストで「OH MY LITTLE GIRL」が流れると、どうしてもフジテレビ系「この世の果て」とオーバーラップしてしまう。尾崎ファンは、果たしてどう思うだろうか。

21世紀的「卒業」の皮肉なありよう

私見ではあるが、同年に登場した「リリイ・シュシュのすべて」(岩井俊二監督)、「GO」(行定勲監督)や、「バトル・ロワイアル」(00年・深作欣二監督)の方を、ファンにはおすすめしたい。

「リリイ～」の舞台は、高校ではなく中学校。主人公の友達が突然、ひったくり、万引き、援交の仕切り、いじめなど非行に走り、遂には自殺者まで出る。主人公もいじめられるが、歌手リリイ・シュシュのファンサイトを運営し、毎日見知らぬファン仲間と慰め合っている。しかし、彼が崇拝する歌姫のコンサートにまで友達の魔手が伸びる。「この支配からの卒業」のために主人公が取った方法は、自らも傷つく行為だった——。現代における「支配」のあり方は、もはや尾崎が歌ったそれとは別物なのである。その変質ぶりを考えながら見てほしい。

「バトル・ロワイアル」は、教師(ビートたけし)に煽動されて中学校の1学級が孤島で、最後の1人になるまで殺し合いをする残酷な話だが、「リリイ～」に近い皮肉な「卒業」の形がある。逆に「GO」では尾崎に共通する文脈での「自由への希求」が描かれる。「自分の大きさ」を越えて広い世界を見ろ、と父に教えられた在日韓国人青年(窪塚洋介)が、国境線なんか消してやる! の意気込みで社会的な差別や抑圧をはねのけていくさまが爽快だ。

尾崎は時に、誰からも祝福されない"2人ぼっち"的な愛を描いたが、2人の1年にわたる逃避行で情愛の極北を示した「Dolls　ドールズ」(02年・北野武監督)や、日常の中で寄りそう2人を「OH MY LITTLE GIRL」に似た感覚でさりげなく捉えた「ジョゼと虎と魚たち」(03年・犬童一心監督)なども必見。

今年でいえば、まずは山田かまちの生涯を描いた「かまち」(望月六郎監督／日本ヘラルド／公開中)。「17歳」の記号が尾崎と通じるだけではない。抑圧のない前向きな生き方が、むしろ尾崎が求めていた理想の高校生像を思わせてくれるのだ。尾崎がこだわった「日常」の中の何げない姿をストレートに打ち出した「きょうのできごと」(行定勲監督／コムストック／公開中)、「I LOVE YOU」が歌った愛の世界に通じるような「世界の中心で、愛をさけぶ」(行定監督／東宝／5月8日公開)、村上龍原作の青春映画「69」(李相日監督／東映／7月公開)なども見逃せない。

尾崎の実話をベースにした映画は今のところないが、トリビュート企画の一環として登場するGA.ニメ「～この支配からの卒業～尾崎豊」はひとつの試みだ。須藤晃総監修&ナレーター、作画担当は「北斗の拳」が有名な羽山淳一。詳しくは33ページの記事を参照していただきたい。全5章立ての約35分で、宮崎駿作品を見慣れた人は色使いが淡いと思うかもしれないが、懐かしい仕上がりといえる。

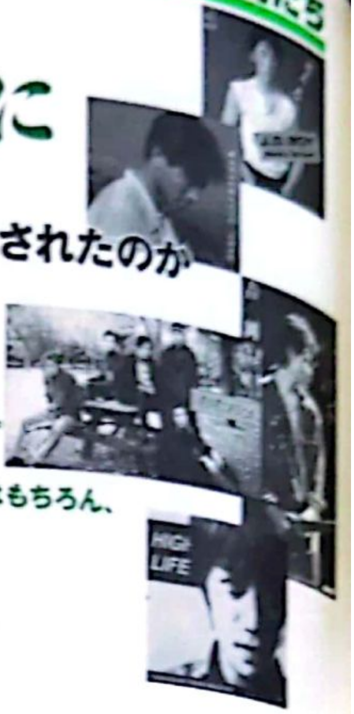
CamScannerでスキャン

検証!! 尾崎遺伝子はどこにある? ① オザキな男たち

俺が俺であるために

スタイルとしての尾崎はなぜ"役者ロック"に継承されたのか

文▶宝泉薫［[illegible]］



尾崎豊の遺伝子を受け継ぐ男は、ミュージシャンより役者のほうが多い。
なんて言うとビックリされるかもしれないが、でたらめとも言えなさそうなのだ。
吉田栄作を、織田裕二を、福山雅治を思い出してみよう。
白Tにジーンズ、時にはジャケット、あるいは柄シャツ……なんてヴィジュアルはもちろん、
メッセージを強調したり詞曲を自作したり、
マニアックにならない中道的な音楽性も、やはり尾崎的。
その理由を探れば、そもそも尾崎に役者的な要素があったことがわかってくる。

"役者より役者らしい"尾崎の美学

尾崎豊に憧れる役者は多い。そこで気になるのが"尾崎風の役者ロック"というヤツ。商業的ミュージシャンがどこか尾崎を真似ることをよしとしないのに対し、彼らはそのスタイルをけっこうあからさまに踏襲していたりする。白いTシャツにブルージーンズという、いかにもな格好をステージ衣装にしていた吉田栄作や、やはり似たようなラフな格好でメッセージを発していた反町隆史あたりは、ある意味、尾崎ロックの継承者なのだ。

この背景にはまず、尾崎ロックが極めて演劇的だという点が挙げられる。ときにメロディすら逸脱して台詞のようになる歌い方や、ステージから飛び降りたりするパフォーマンス。古いたとえで申し訳ないが、それはかつての東京キッドブラザースのミュージカルのようでもある。

そして何より重要なのは、その主役というべき尾崎が私生活でも、じつに劇的な人生を全うしてしまったことだろう。それは「理由なき反抗」での成功と直後の夭折でカリスマと化したジェームス・ディーンの姿にも似ている(尾崎の場合、"理由ある反抗"だったかもしれないけど!?)。ちなみに当時、同じレコード会社からデビューして尾崎をライヴァル視していた坂上忍は、この青春スタアのイメージを利用した「J.D. BOY」なる曲を歌っていたが、尾崎にも同じ効用が。フォロワーたちは、青春を激しく燃焼させ、生と死を全うした(これも東京キッドブラザース的テーマだな)姿に、役者よりも役者らしい美学を勝手に見出し、その世界観にわが身を委ねることで気分を昂揚させるわけだ。

もっとも、これだけでは"尾崎風の役者ロック"が量産されてきた事情の完全な説明にはならない。じつは、尾崎の演劇的イメージを日本中にプロパガンダしたものが存在する。テレビドラマだ。

吉田栄作「少年のいた夏」
(ファンハウス 1990年)
梁邦彦、有賀啓雄ら手練れのスタッフに支えられ、心地よさげに吠える"A"-SAKU。ポジもネガも貫く男の美学が見事

織田裕二「ON THE ROAD」
(東芝EMI 1991年)
タイトルとジャケは尾崎を飛び越え浜省へと言わんばかり。松本晃彦とのコラボは後の「踊る大捜査線」に続いていく

江口洋介「GOOD TIMES」
(ポリドール 1992年)
あっけらかんと自作曲を歌うエグチを西平彰のアレンジが絶妙サポート。歌は平板で味があるとは言えないが、立ち姿に華がある

原田龍二「調和の鎖」
(マーキュリー 1993年)
1stアルバム。タイトルから写真のポージング、歌詞世界まで、もっとも正統派の尾崎フォロワーといえるかも!?

福山雅治「ON AND ON」
(BMGビクター 1994年)
元来ミュージシャン志望で、事務所のオーディションなのにギターを抱えて歌を披露したとか。プロデューサーは[illegible]

ドラマの影響で カジュアル化が進む

まずは「北の国から'87　初恋」(フジテレビ系)。この中で、高校生同士の淡く切ない関係の描写をBGMとして支えた「I LOVE YOU」は、"尾崎＝メッセージ"という世間の先入観を一部覆し、心地よく酔えて泣けるバラードの歌い手としての魅力を認知させた。それは到来しつつあった純愛ブームともあいまって、迷走期に入っていた尾崎が再評価される契機ともなる。

面白いのは、支えられる側だった吉岡秀隆がやがて、尾崎ロックに手を染めることだろう。自らが主演したオマージュ的追悼映画で、主題歌「ラストソング」を熱唱。生前、親交を持ち、弟分として可愛がられていた吉岡にしてみれば、他の役者とは一線を画した、愛と理解にあふれる音楽をやっていたつもりに違いない。とはいえ、映画も歌も大した話題にはならず、結局、世間にとっても吉岡は"純くん"とか、ブチ寅さんの"満男くん"であり続けたのだが!?

ともあれ、名作ドラマのBGMを奏でたことでカジュアル化が進んだ尾崎の音楽。それはあのスキャンダラスな死により一時中断されるものの、やがて一気にピークへと達する。フジテレビ系の"月9"ドラマ「この世の果て」で主題歌に使われ、ミリオンセラーを達成。このいきさつについては別項でも触れたが、こうして「北の国から」よりも一段とカジュアルな空間にハマったことで、尾崎の音楽は藤井フミヤや米米CLUBと同列に位置するようになり、誰もが手を出せるものへと変質した。つまり、ポッと出の役者がカラオケ感覚で尾崎を真似てシャウトするのを阻むものは何もなくなったわけだ。

"自分探し"ならぬ "自分さらし"

それにしても、役者だけやっていればいいものを、彼らはなぜ歌うのか。誰だったかは忘れたが、自ら作詞も手がける役者シンガーのこんな発言を耳にしたことがある。

「僕ら役者はいつも、台詞を言わされているけど、歌だと自分が表現できますからね」

立派な役者なら、台詞を通じてでも自分を表現できそうなものだが、彼らにとって"歌"から得られる快感は格別らしい。だからこそ、セールス的に何のメリットもなさそうな高橋克典や音楽的才能自体が疑われる押尾学(Liv)のような人でも、歌をやり続けるのだろう。そこで思い出すのが、反町がかつて歌った〈言いたい事も言えないこんな世の中は POISON〉というフレーズ。思うに、彼らは"言いたい事も言えない"という不満を常に抱えているのだ。

そして、尾崎が好まれる理由も、このフレーズから類推することができる。世の中への不満を抱えつつも、ときには"言いたい事も言えた"希有な人間として、彼らの目には映るのだろう。さらにいえば、尾崎は終生、デカすぎる世の中とちっぽけな自分との葛藤を歌い続けたが、成り上がり的な成功を夢見る若手役者にとっては自らを奮い立たせる応援歌にもなるようだ。たとえば、栄作には"新宿のビルから地上を見下ろしたとき、人間が小さく見えたことから、あんなちっぽけな人間にはなりたくないと思って、芸能界入りを決意した"という有名なエピソードがある。これに対し、ナンシー関などは「単なる遠近感の問題ではないのか」と茶化していたが、栄作にすれば大真面目。それこそ"巨大な文明社会の中で埋没していく卑小な個人"という尾崎的命題をそこに見て「タカキュー・ナイスガイ・コンテスト・イン・ジャパン」に応募したのである。

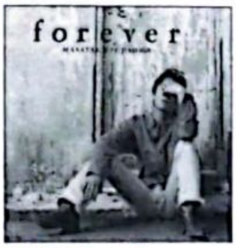
もっとも、栄作のこうしたエピソード同様、彼らの"言いたい事"というのもけっこう他愛ない。反町のファーストアルバムで末尾に置かれた「ロイヤルミルクティ」なんて"別れた女の好きだった飲み物を今さら好きになってしまったよ"という、可愛くも間抜けな内容だ。おそらく実体験なのだろうが、こうやって臆面もなく自分をさらけ出せるところが、何よりも快感なのだろう。いってみれば、尾崎が"自分探し"のために歌ったのに対し、彼らは"自分さらし"をやっているわけだ。

そんな"自分さらし"的芸風を今、最もメジャーな形で展開しているのがあの木村拓哉かもしれない。テレビでジョン・レノンになりきるなど、数年前から本格的にミュージシャン志向を強め、最近ではSMAPのバンド化を本気で企んでいるという。その実現性は低そうだが、そのかわり、ソロ歌手・キムタクとして"尾崎風の役者ロック"みたいな世界をやり始める可能性は大だ。

とにかく、自分を主張するのが大好きな役者たちにとって"僕が僕であるために"という存在証明願望によって成立した尾崎の音楽との相性は抜群なのである。いや、彼らのキャラクターからすれば"俺が俺であるために"というべきか……。

吉岡秀隆「分岐点」
(ポニーキャニオン　1994年)
マッチョ系揃いの役者ロッカーの中にあって自分の弱さへのこだわりが新鮮。やっぱ純くん、なんて言っちゃ意地悪かな?

高橋克典「SWEET and MILD」
(WEAジャパン　1995年)
本人のソングライティングは未熟の観ありだが、後藤次利、伊秩弘将、松井五郎らが巧みにイメージを補い、少しヒムロック的



藤重政孝「forever」
(東芝EMI　1995年)
長戸秀介プロデュース、BLOWがバックを務めたことで、どっちかというと歌が本職の彼も役者ロック的ムードを横溢させる

反町隆史「メッセージ」
(マーキュリー　1997年)
作曲家・都志見隆との全曲コラボで"メッセージ"炸裂。リッチー・サンボラも参加!　でも厭味にならず不思議な愛嬌あり

Liv「Skeleton Key」
(ユニバーサルJ　2003年)
流暢な英語を武器にJポップ界に鉄槌を!という心意気はいいとしても、「Fuck you bitch」と毒づく「Go to hell」は意図不明だぁ〜

CamScannerでスキャン

検証! 尾崎遺伝子

女たちは、雄々しくうたう

崎の歌を"歌として"受け継いだのは、すべて女性だった

大須賀猛［ライター／編集業］

豊の後継者的な男の歌い手がいずれも失敗しているのとは裏腹に、
歌い手はいずれも成功を収めている。
のひとつは、尾崎の"どの部分を"継承するか、
プローチが男女で異なるからだ。
里、橘いずみ、宇多田ヒカル、浜崎あゆみ……
ちが尾崎から継承したものとは、いったいなにか!?

家・尾崎豊"の力量を
の声を通して知る

知ったのは宇多田ヒカルのおかげである。
OU」を宇多田ヒカルが歌ったのは、彼女の最
2000年夏の「ボヘミアン・サマー」ツアーの時
はそれを千葉マリンスタジアムの大観衆の
いた。ははあ、このツアーのための新曲なの
いだから、ぼくのオザキ知らずも相当なモン
ヒカルのサイトには、開設当初から現在ま
ティストの項に尾崎豊の名が記され続けて
ーティストで挙げられているのは彼だけだ。
はとっくにチェックしていた。しかし、歌い
にはいまだかつて一度も惹かれたことが
の後で、しかたないので(なんでしかたな
ルして聞いてみた。「I LOVE YOU」、全然よくない。むしろキモチワルイ。おかしいなあ、宇多田ヒカルの声を通して聞いたときには、なかなかよくできたバラードだと思ったのに。

さらにその後、ツアーのライヴ映像で宇多田版「I LOVE YOU」を再び見、今年3月下旬に出たばかりの尾崎トリビュート盤『BLUE』での宇多田の同じ曲を聞く。と、やっぱり良いのである。トリビュート盤でのアレンジはピアノ弾き語りで、これは原曲のアレンジ(バンド・サウンドだが中心はピアノ)にほぼ沿っている。なのに何故こうも印象が違うのか。

たぶんぼくはここで、ソングライターとしての尾崎豊を発見したのだろう。反抗とか青春とか学校の不毛とか十代の鬱屈とか、そんなパブリック・イメージにがんじがらめになっている歌い手・尾崎豊ではなく、職業的作詞作曲家・尾崎豊の力量を、宇多田ヒカルの声を通して知ったわけだ。

尾崎豊の声をぼくが好きになれなかったのは、鏡像的自己嫌悪による。不安と不遜、社会への反抗心と世間の狭さ、

橘いずみ「どんなに打ちのめされても」
(ソニー 1994年)
プロダクションは尾崎的だが、ドスを利かせながら泣いているような歌には"兄"以上の迫力も

川本真琴「川本真琴」
(ソニー 1997年)
「愛の才能」「1/2」「DNA」の初期三部作を収録した1st。音楽的には岡村靖幸直系か。このあと失速、歌世界はヘヴィさを増す

浜崎あゆみ「A Song for ××」
(エイベックス 1999年)
一人称「僕」で抽象度の高い哲学ソングをうたう現在とは違い、まだ残っている恋愛ぽいシチュエーションの歌にむしろ好感

宇多田ヒカル「BOHEMIAN SUMMER 2000」
(東芝EMI 2000年)
モチ「I LOVE YOU」も聞ける初ライヴDVD。スタジアムにも親密な空間が!

CamScannerでスキャン

やさしさと自己愛の勘違い、まあありていにいえば“青臭さ”をたっぷり宿した声が(「卒業」などの歌詞とあいまって)いやだったのだ(このへんの考察は本誌NO. 29の栗原裕一郎氏の文章を読むべし)。

尾崎豊の後継者的な男の歌い手がいずれも無惨な状態で終わっていることはおそらく本誌本号の宝泉薫氏の文章で語られていると思うが、それは、尾崎豊の年齢と才能と時代と(それとあのルックスと)がタイミングよくマッチしたからだろう。さきのトリビュート盤でも男の歌い手によるカヴァーはどれもこれも聞くに耐えない。ミスチルによる「僕が僕であるために」なんて全く最悪だ。

破壊+卒業+建設=REVOLUTIONの巫女として登場した美里

尾崎豊のテイストを“生きざま”ではなく歌の成分として受け継いだのはすべて女性だった。その一番手は85年、尾崎が「回帰線」で一世を風靡していた頃にデビューした渡辺美里だろう。尾崎が提示した社会/制度/大人への違和感、その反動としての自己愛に、“自分を信じて生きる”というポジティヴな読みかえをほどこしてヒットさせたのが彼女だった。彼女の元気印(!)の声では尾崎の内省的な(脆弱な、とも言う)ポエジーはうたえない。ガラスを割りバイクを盗む“破壊”を“卒業”したあとには再び建設(すなわち、「Revolution」)しなくてはならないわけだが、そのための後押しの巫女として彼女の声は作用した。もっとも、自己肯定の歌は、あとはリニアルに再生産もしくはエスカレートしていくだけであって、聞き手は飽きる。彼女の声そのものもそんな歌ばかりうたってしまったために、ヴォーカリストとして滋味を深めるという過程を通れなかった。

須藤晃という尾崎の育ての親であるプロデューサーが“おんな尾崎豊”という鳴り物入りで手がけたのが橘いずみだ。デビューは92年(尾崎の死んだ年)。初期の曲には尾崎そのまんまのものがいくつかある。いまだに人気が高いらしい「失格」には、“安いベッドはきしむ音がうるさくて”なんて「I LOVE YOU」なフレーズが登場するし、その最終行は“私を愛したい”ときれいな自己愛/自己肯定で終わっている。さきのトリビュート盤で橘は「路上のルール」をカヴァーしているが、尾崎が(あるいは男の歌い手が)うたったらめめしく響くその歌を、橘は雄々しさを込めてうたっており、なかなかに聞きものだ。この雄々しさというのは渡辺美里の元気よさとは違う。そして、皮肉なことだが、尾崎にはそんな雄々しさがなかった(憧れてはいた)がゆえに、この歌を書けたのだろう。

全部ひっくるめてらせん的に尾崎を継承した初期・浜崎

尾崎的な既成社会への違和感は、フェミニズムを通過して(いくぶん勘違いして)笹野みちるに受け継がれ、不遜な自己愛は、引きこもりとリストカットの時代に入って川本真琴に受け継がれる。それらを全部ひっくるめてらせん的に尾崎を継承したのは初期の浜崎あゆみだ。苦悩も不遜も内省もハッパかけもあってなおかつ微妙にキモチワルイ(聞いてて幸せになれない)という点では尾崎以後の20年が全部、デビュー後しばらくの浜崎あゆみの声と歌のなかには現出していた。あのころ浜崎を好んで聞く女たちをぼくが苦手だと思ったのは、20年前に尾崎を信仰していた男たちを好きになれなかったのに近い。

尾崎がデビューした年に生まれた宇多田ヒカルには、尾崎の生きざまトカナントカへのリアルな思い入れはたぶんないと思う。「I LOVE YOU」は、歌詞自体、尾崎の反抗路線とは違う、どうってことのない歌謡曲風の恋歌だ。それゆえに。どうにでも自分の歌として解釈できる。尾崎という固有名詞を離れた、単純に良くできた歌として再生させられる。ここの意識の違いが、尾崎自身および尾崎フォロワーの女性たちと、宇多田とを画しているところだろう。そういう意味では、宇多田ヒカルのようなヴォーカリストを得て、尾崎豊は初めてエヴァーグリーンになる。

CamScannerでスキャン

デカルチャー! 3次元に安息はナシ

尾崎とマクロスのクロスロード邂逅

文▶海猫沢めろん【無職】　イラストレーション▶村松栄一

**尾崎がパラノなこだわりをみせた「真実、愛、自由、調和」。
フラワー・ムーヴメントの凋落をみても、
なかなか報われない表現テーマではあるが、尾崎も然り。
自由に拘束され、愛に放置された葛藤が、尾崎の尾崎たる内燃機関を構成してたハズ。
しかし、尾崎の死後、自由でグローバルな救済を成し遂げ、愛を体現した音楽家がいるのだ。
その名は"熱気バサラ"、これは事件だ！**

83年は尾崎がデビューした年でもあるが、なんといっても「機動戦士ガンダム」以降の第2期リアルロボットものの流れが明確になった、アニメ暦でも重要な年である。

皆殺しの富野節（ラストになるにつれて主要キャラがガンガン戦死する）「聖戦士ダンバイン」、東映ヤクザ映画みたいな暗黒詩（デスポエム）が躍る次回予告が印象的な「装甲騎兵ボトムズ」、ロリペド魔法少女アニメ（最高☆）「ミンキーモモ」の芦田豊雄がキャラデザインを手がけた「銀河漂流バイファム」などが主要作品だが、これらが制作された背景には1年前の「超時空要塞マクロス」のヒットがあった。映画にもなったこの作品が実質、第2期リアルロボットもの勃興の火付け役だったといえる。

「超時空要塞マクロス」の内容をテキトーに説明すると、「歌」と「三角関係」がキーワードとなっていて、「文化」を持たないでっかい宇宙人・ゼントラーディーの前で地球人が歌ったりいちゃついてキスしたりすると、「デカルチャー！（注・ゼントラーディー語で「すげえ！」の意）」と衝撃を受けて取り乱すので、その隙をついて宇宙人をぶっ殺すぜ！　というようなことを大真面目にやっているハードSFで、それに人類の歴史だとか戦争だとか様々な要素が絡み複雑きわまりないので、詳細は映画でも観て欲しい。そして、この「マクロス」の続編にあたるのが12年後の94年に放映された「マクロス7」である。前作のようなちょっとハードなSFを期待していた人はドギモを抜かれたことだろう……なぜならこの続編は前作の「歌」というテーマをアグレッシヴな方向へひん曲げて純粋培養したかのような"熱血バカ系アニメ"だったからだ。

宇宙概念としての"自由"を歌う

主人公である熱気バサラ（名前だけで相当アッイ！）はファイヤーボンバーという、現実にいたらスタジオ練習2回くらいで解散しそうなファッキン中坊ライクなバンド名で音楽活動をしている。が、彼らの住んでいるマクロス7（宇宙船）が敵から襲撃されると、自らの操るロボットにスピーカーを装着して「戦争なんてくだらねえ！　俺の歌を聴けぇぇー!!」と、歓喜しながら宇宙船を守っている味方と敵の間に割り込んで、ムリヤリ歌を聴かせる。はっきりいって銃殺刑もののキ●ガイ。後半になると軍が開発した音をビーム化（!?）する兵器を使ってさらに歌う。最終的には宇宙の悪魔みたいなヤツにも、歌う。とにかく歌う。そしてなぜか敵も歌に目覚めて大団円と、なんでもかんでもすべて歌で解決してしまうのである。この大胆な行動規範の理由は彼の持つ思想にある。熱気バサラは歌で戦争が回避できると大マジに考えているのである。"みんなで歌ってラ

CamScannerでスキャン

プ&ピース' というやつだ。いつの時代のヒッピー歌手なんですか？　まさに「NO MUSIC NO LIFE」、タワレコは今すぐファイヤーボンバーをマスコットキャラクターに起用するベシ！

そして、アニヲタどもの熱い支持のもと、ファイヤーボンバーの1stアルバム（NOTサントラ）「LET'S FIRE」は94年度「日本ゴールドディスク大賞 アニメーション・アルバム・オブ・ザ・イヤー」を受賞し、オリコンチャートでは最高4位を記録（日本のオタクは腐っている）と抑制を欠いた顛末を見せたのだった……。

さて、そんなファイヤーボンバー（時の人）は一体どんなことを歌っていたのだろうか？　歌詞の内容を抜粋してみよう。

〈誰も口にしない"Love&Peace"　それでもオレは探してる〉（「NEVER SAY DIE」）、やけにウッドストック的だ。舞台設定は確か2043年のはずなのだが……。

〈溢れる想いは流線型　突撃ラブハート！〉（「突撃ラブハート」）、突撃ラブハート……未来は難解だ。いや……スーパーカー的ともいえる、「夢際ラストボーイ」なーんて。

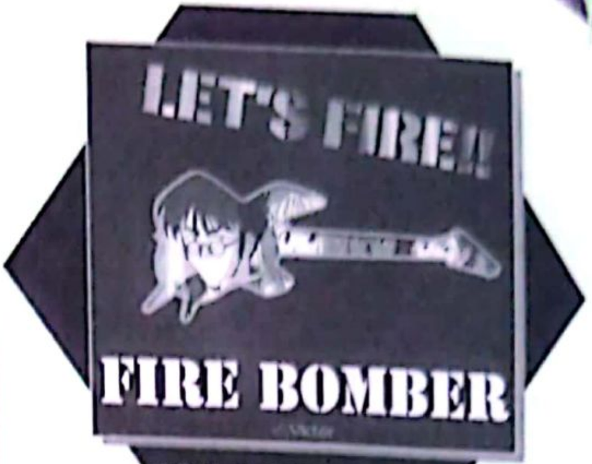
〈俺たちが欲しいのはそんなヤワな自由じゃない俺たちが変えたいのはがんじがらめのハートさ／今夜ROCK'N'ROLL BANZAI!〉（「ROCK'N'ROLL FIRE」）……どこかで聞いたことがあるような言語感覚ではないだろうか。たとえば、尾崎のこんな歌詞を対比させてみよう。

〈俺たち何かを求めてはわめくうるさいROCK'N'ROLL BAND／自由になりたくないかい熱くなりたくはないかい〉（「SCRAMBLING ROCK'N'ROLL」）。まったく違和感がない！

アジテーション・フリーは"虚構"と"現実"に潰ゆ

一言で云えば熱気バサラの常套句は「愛、自由、希望」であり、初期尾崎が執拗に歌っていた「真実、愛、自由、調和」と共通する部分が大きい。彼らは「僕」や「俺」という一人称だけではなく「僕ら」「俺たち」という一人称複数包括形を使うことが多いのも特徴だ。さらに、脇の甘いアジテーターという困った部分も似ている……。歌ですべてを解決しようとする熱気バサラの姿と、歌で真実や自由にたどり着こうと本気で考えていた尾崎豊の姿がどうしてもかぶって見えてしまう。

「全人類が、ある一瞬、一秒でもいい、みんながほんとに幸せだって思えるその瞬間が現れることを期待していて、ずっとそんなことを考えている……」



▲FIRE BOMBER「LET'S FIRE」
ビクターエンタテインメント

（「銀色夏生との対談」92年7月号「月刊カドカワ」）

もっと考えることはあるだろう尾崎……自分を飛び越して全人類レベルでものを考えている彼は、かなり熱気バサラと近い精神構造と云えよう。

冒頭で述べたように1作目の「超時空要塞マクロス」が放映されたのは82年、尾崎豊のデビューは83年。82年にはアイドル史においては見落とすことができない「82年組」の台頭があり、83年はファミコンの発売、新人類、おたくの誕生など、感覚を弄した新世代とイデオロギッシュな旧世代の差異と断絶が見え隠れし始めた年でもあった。「マクロス」と尾崎を育んだ同時代的な文化遺伝子が、その12年後の「マクロス7」に継承されている可能性は高い。しかし、屈託なく自由を謳歌し宇宙を救う熱気バサラと、尻すぼみしていく自由に地獄をみた尾崎の違いとは、なんだったのだろうか？

まず、一般的に固定されている尾崎の虚像――初期尾崎を＝「プロト・オザキ」と名付けよう。これに対して後期尾崎を＝「ホルト・オザキ」と呼ぶことにする（プロトとはゼントラーディー語で「古い」、ホルトは「新しい」の意）。

まずは「プロト・オザキ」がどんなことを云っていたかみてみよう。

〈鉄を食え飢えた狼よ　死んでも豚には食いつくな〉（「BOW!」）。尾崎さん無茶です……もう街は豚丼が主流です。〈サラリーマンにはなりたかねえ〉（「BOW!」）。この就職難の時代に何を言ってるんですか！〈ごらんよ寂しい心を閉ざして歩くよ Hard Worker〉（「SCRAMBLING ROCK'N'ROLL」）。最強伝説黒沢!?　尾崎さん、ギリギリです！

これに対して「ホルト・オザキ」は……。

〈きっと何もかもがちがう〉（「FREEZE MOON」）。え……ええ!?

〈真実なんてそれは共同条理の嘘〉（「LOVE WAY」）

CamScannerでスキャン

そ、そうなんデスカ……！？

混乱しまくりである。

つまり「プロト・オザキ」は若さを頼りに突っ走り虚像を作り上げてしまい、「ホルト・オザキ」はその「プロト・オザキ」という虚像を必死に演じようとしてその齟齬に悩まされ、混乱している。この"虚実ないまぜ状態"はよくアキバで見かける半コス（半分コスプレ）の人と近いかもしれない……どこか妙なファッションだと思ったらゲームのキャラのファッション（赤い帽子とか、バンダナ、丸眼鏡、指ぬきグローブなど）を一カ所だけ取り入れていたりする、あの不自然な様態と。

虚像に絡まり続けた尾崎豊

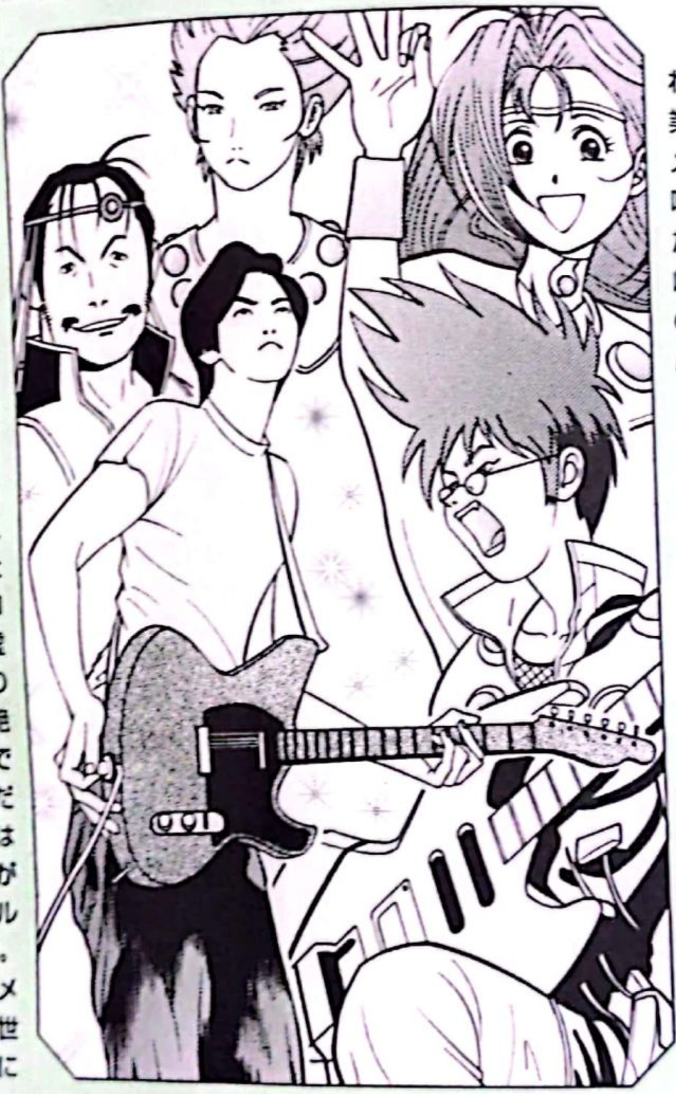
現実より自分の妄想の中に生きている人々。このアニヲタ症状が進むととてもヤバイ。元ネタがある理想的虚像との同一化願望だから「あこがれ」の暴走という言葉で説明がつく。だが、「過去の自分」という内的虚像に捕らわれてしまった人には、その虚構性に対するツッコミが困難である。目指すものは失くした「自分」なのだ。どんどん自分探しの迷路に迷い込み〈きっと何もかもがちがう〉ということになってしまう。尾崎の目指していたところは「調和」であり、虚構と現実のバランスを取り戻すことだったはずだ。しかし「プロト・オザキ」という虚像は若さゆえの一瞬の幻影であり、それは絶対に取り戻すことはできない一過性のものだった。結局、尾崎は〈調和の中でほらこんがらがって〉（「路上のルール」）しまったのだ。

熱気バサラはアニメキャラであり、その世界も虚構であるが故に純正を保て、自分の目的（歌で世直し！）を完遂できた。だが、尾崎の生きていた世界は現実である（当然）。「やべえ！　オレかなり嘘臭い！」と自らの虚構性に気付いた生身の人間が〈オレはまだだめになりゃしないさ〉（「DRIVING ALL NIGHT」）と踏ん張ってみたところで限界は見えていた……。嗚呼、虚実混成の現実悲劇。この、熱気バサラと尾崎の比較は、大塚英志の説明する"アイドル・岡田有希子がビルの7階から飛び降りなければならなかった理由"と鏡像関係で読み解ける。

〈アイドルとは〈シミュラークル〉が生身の実体（傍点筆者）を持った不幸な存在だからである〉（大塚英志「システムと儀式」）。

シミュラークルを虚像とすればこの文章はこう書き換えることができる。

〈尾崎とは、生身の実体が〈虚像（シミュラークル）〉になってしまった不幸な存在である〉



それゆえに最近発表された「この支配からの卒業（GA.ニメ）」尾崎アニメ化というのはある意味、正しい解釈のされかただといえる。尾崎が尾崎であるためには、虚像の楽園"アニメ"こそがふさわしい！　尾崎よ、ここで真のヒーローとなるのだ！　おめでとう！　おめでとう！　おめでとう！（「エヴァ」風に）

熱気バサラに負けない熱さで地球の若者に訴えかける尾崎……これはぜひ、北朝鮮で上映してあげて欲しい！　というか上映すベシ！

「自由になりたくないかーい！！」

今これほど尾崎が必要とされている国（シーン）はない！　尾崎革命ニダ～！

CamScannerでスキャン

through the broken column #1

GA.ニメ『～この支配からの卒業～尾崎豊』プレビュー

実写とアニメーションで味わう尾崎豊ヒストリー

文▶スズキマサ［ライター・編集者］　タイトル・イラストレーション▶藤田恵

いま尾崎の伝説を映画化しようとすれば、尾崎役を選ぶのがあまりにも困難だ。でも実写とアニメーションを組み合わせれば、伝記的な物語も実現できるのではないか——？　04年4月21日に出るDVDを一足先にチェキラ！

老舗アニメ制作会社「東映アニメーション」が新機軸として打ち出した「GA.ニメ」。その第一弾として「～この支配からの卒業～尾崎豊」がリリースされることとなった。と書いても何のことやらわからないだろうから、まずは、本誌読者のみなさんには馴染みが薄いであろう部分からご説明させていただこう。「GA.ニメ」というのは、一枚画のクオリティを追求した映像（静止画）で構成された、新しい形の映像作品のこと。動きよりも、描き込みの緻密さや、線、色の魅力を強調し、それに音楽やセリフ、ナレーションなどを組み合わせることによって、観る者の想像力をかきたてる手法だ。ちなみに、「GA.ニメ」とは「Glam Art Animation」の略称だそうだ。

要するに、お馴染みのオザキ・スタンダードが流れる中、美麗なイメージ画が挿入される「デジタルイメージビデオ」的なものを想像して頂けるとよろしいかと思う。こう書くと何となく安っちい感がしないでもないが、そんなことは決してない。東映アニメーションといえば、「デビルマン」や「魔法使いサリー」「銀河鉄道999」「ドラゴンボール」といった、本誌読者もご存じだろう名作の数々を手掛けたアニメ制作会社。しかも、参加しているスタッフも大変に豪華なのだ。演出にクレジットされている細田守氏は、映画「デジモンアドベンチャー」などでマニアから高い評価を受けている名演出家だ。最近では村上隆とのコラボでルイ・ヴィトンや六本木ヒルズのPVを制作している。作画を手掛けたのも、アニメ版「北斗の拳」（これも東映アニメ作品）で多数のアニメファン（主に男、いや漢）のハートを掴んだ羽山淳一氏。並々ならぬ力の入った陣容である。

人間・尾崎豊の姿が語られる——

ということで、映像作品としての注目度は極めて高いと理解して頂ければ幸いなのだが、そのテーマとして「尾崎豊」が選ばれたというのは、つまりはターゲットとなる世代を中心とした一般層の注目度、浸透度の高さの象徴である、ともいえるだろう。内容は、「ダンスホール」「15の夜」「シェリー」「太陽の破片」「卒業」という尾崎の代表曲をモチーフにした5章で構成されるプライヴェートヒストリーだ。本編の総監修も務める須藤晃によるモノローグで、今や伝説となったオーディションや、デビュー前後の様子、ライブをめぐるエピソード、知られざる秘話などが語られる。須藤といえば、デビューアルバム「十七歳の地図」以来、尾崎のプロデューサーを務めてきた人物。NY滞在中のエピソードや、世間のイメージと自己の乖離に苦悩する姿——須藤の語る人間・尾崎豊の姿は、ファンにとっては貴重な記録であるといえるだろう。

まあ、“誰も語らなかった素顔”だの“知られざるプライヴェート”だのといった、“生身のオザキ”が語られれば語られるほど、神話化が加速されるという当然の事実には苦笑を禁じ得ないのは確か。だが、そういったほろ苦さも含め、「尾崎豊という存在」をあらためて検証するためにも必見の一本なのである。

DVD「～この支配からの卒業～尾崎豊」（東映アニメーション株式会社）
¥3,990（税込み）　http://www.ganime.jp/

6 TASTEFUL QUOTES - YUTAKA OZAKI SPECIAL

“アジな発言”尾崎豊スペシャル

尾崎の辞書になかったもの

文▶宝泉薫【著述業】　イラストレーション▶丸橋圭太郎

死後10年余り経った今、
インタビューなどでの尾崎豊の発言をあらためて見ていくと、
吟味すればするほどカリスマうんぬんのイメージからはほど遠い
繊細さ、無垢さ、不安定さ、若さが印象的だ。
これらの言葉から、彼の人柄やアーティストとしての軌跡に、
いま一度、思いを馳せてみよう。

「ミュージシャンは、一体、どのくらい歌えば幸せになれるのでしょうか」

(『読むJ-POP　1945-1999私的全史　あの時を忘れない』田家秀樹　99年8月31日刊　徳間書店)

85年8月、過熱するブームのさなか、十代初の球場コンサートを成功させ、打ち上げの席でこんな言葉を口にした尾崎。田家は「そんな挨拶をするミュージシャンを初めて見た」と述懐するのだが……。これこそが、尾崎にとっては唯一無二の“歌う理由”だった。カネでも名誉でもなく、人間としての根源的な“幸せ”に到達するために歌いたい——しかし、その思い込みが彼を“不幸せ”にしてしまう。“歌うこと＝幸せ”という気持ちが少しでもあれば、違った人生になったろうに……。

気取った言い方になるが、人は皆、自分だけの“辞書”を持っている。彼の辞書には、あまりにも欠落した部分が多すぎたのだ。本稿のサブタイトルは“尾崎の辞書になかったもの”——。

「コンスタントに(笑)、いいね、その言葉。いいかもしれない」

(『ロッキング・オン・ジャパン』90年11月号　ロッキング・オン)

「楽天的という言葉、すごくいいな。久し振りに聞く新鮮な言葉だなと思って」

(『月刊カドカワ』90年7月号　角川書店)

というわけで、早速、拾ってみた。「今後はコンスタントにレコードを」というインタビュアーに答えたものと、「楽天的」な性格を自認する対談相手の銀色夏生に返したもの。常人とは違う“辞書”を持っていた尾崎は、他者と話していても“ズレ”を醸し出しがちだったが……。とりわけ後者のやりとりには、よくできた漫才のような妙味すらある。地球滅亡の可能性に触れ「寝ていてクルマの振動とか聞こえると、爆弾が落ちたんじゃないかなとかって思わない?」という尾崎に「危機感を自分でつくり出してる人だね」という銀色。尾崎は「たまには思ってみたらどうかな」と勧めたり「みんな思ってるような気がするんだけどな」と同意を求めるものの、「みんな思ってないと思うよ」とかわされてしまう。

しかし、そんなペシミストを愛おしく思う女流詩人は「だから価値があるのかもね」と感心しつつ慰めるのだ。たしかに、そこが尾崎の尾崎たるゆえん。コンスタントに、楽天的にじゃ、横浜銀蝿だもんなぁ。

「大きな社会愛みたいなものを生み出せたらなと思いましたね」

(「ロッキング・オン・ジャパン」88年4月号　ロッキング・オン)

そのかわり、と言っちゃ何だが、尾崎の辞書にしかなさそうな言葉も。この“社会愛”などはまさに、それだろう。留置場生活をしながら「ディスコミュニケイションの中で、コミュニケイションの大切さをあらためて感じた」という彼は、捕まえる側と捕まる側、そこに面会に来る人達、さらには世の中全体に“大きな社会愛”を生み出せたら、と考える。正直言って、留置場のくさいメシよりもくさい台詞だが、本人は大真面目なのだ。

したがって「犯罪性っていうのは持って生まれたものだ」とする米国の学者の説にショックを受けながらも「性悪説は(中略)考えられない」として、葛藤するハメに。そんなことより、自分自身を救うほうが先決では、と言いたくもなるが、彼の場合、みんなが救われなくては自分も救われないのである(それゆえ、未来永劫に救われない)。芸術家にとって“欠落”は“才能”だが、ここまで来ると“宿命”かも。

「批評家はそういうことを言うから嫌いです」

(「PATI・PATI」88年10月号　CBS・ソニー出版)

では、彼は“批評”さらには“批評家”というものをどう考えていたのか。これは“20年後の尾崎豊”についてという仮想的質問に対する答だが、別に本気で怒っているわけではない。インタビュアーが右下“#5”の出典を著した落合昇平でもあり、活字映えする発言を引き出すためのありがちな問いかけに、ちょっとスネてみせた感じ。だが、このやりとりに、彼一流の“甘え”を見ることも可能だろう。つまり、誰とでも仲よくなりたかった尾崎は“批評”や“批評家”からも理解されることを期待していた。あたかも、子供が大人に期待するように。その思いが大きかった分、風向きが変わるにつれて、極度のマスコミ不信に陥っていったわけだ。

ファンとの関係も、またしかり。期待ばかりを押しつける子供たちは、彼にとって甘えられる対象ではなかった。そりゃあ、孤立するよね、やっぱり。

「恋人達ってね、僕は、好きだよ」

(「尾崎豊ストーリー　未成年のまんまで」落合昇平
85年7月5日刊　CBS・ソニー出版)

尾崎の発言中、一番好きなのがじつはこの言葉。バレンタインで賑わう街に、中学生ぐらいのカップルを見つけた彼は「ああいうくすぐったそうな感じっていいよ」と、うれしそうにつぶやく。一見、他愛ないエピソードだけど、通俗性と純粋性が同居する彼の魅力が集約されており、たとえば、大多亮が須藤晃を拝み倒すような形で“月9”とのタイアップを実現させたのも、そんな一面に惹かれたからだった。

では、尾崎にとって“本当の恋人”は誰だったかといえば……それはやはり“母親”だったろう。人は最愛の存在を失うと、半年ぐらいで自分もあとを追ってしまうことがままあるが、彼は個人事務所を二人三脚でやっていた母の死後、5か月で世を去る。その存在を誰も超えられなかった。“恋人達”のいる風景を好んだのも、どこかでないものねだりをしていたのか……。

「横綱、歌いますよ」

(「スポーツニッポン」92年4月29日付　スポーツニッポン新聞社)

最後は、発掘的エピソードから。死の前々日、六本木のカラオケクラブで横綱・北勝海(現・八角親方)と同席して意気投合し、色紙のお礼に2、3曲、歌ったという尾崎。どの程度、意気投合したかはともかく、武道館コンサートへの招待を約束するなど、けっこうハイになってサービスしたようだ。そう、ファンやスタッフの迷惑も顧みず暴走したイメージの強い人だが、本来はサービス精神のカタマリ。ファンやスタッフを平気でシカトできたなら、ああいう最期にはならなかったろう。

とはいえ“精神”だけではどうにもならない。巡業を理由にコンサートへの招待を辞退した横綱に「とにかく(チケットを)送らせてもらいますので誰かが来てくれれば」とまで言っていたのに、そのコンサート自体、幻になってしまうのだから。尾崎の辞書に“ほどよいサービスの方法”は何も書かれていなかった——。

CamScannerでスキャン

尾崎豊と小沢健二、そしてオウム真理教

それぞれの「心」、それぞれの「闘い」

文▶栗原裕一郎［ライター］　イラストレーション▼谷口幸一［buffaloworks］

80年代なかばから90年代なかばの激動の10年間、さまよえる若者たちの心の支えになったのが、よしあしはともかく、上記の三者だった。それにしても、尾崎とオウムはまぁわかるけど、オザケンって？　――と、戸惑ったアナタこそ、このページの読者です！

えっ、オザケンが「戦っていた」!?

尾崎豊と小沢健二。音楽的にも思想的にもほとんど関係がなさそうなふたりだ。活動時期も、2年ほど重なってはいるものの入れ替わっての登場といった方が実情に近い。ファン層もおそらく被っていないだろう。並べたり比較したりしたことは、個人的にもまったくなかった。

そんなオザキとオザケンをあっさりと接続している文章を読み驚いたことがある。他でもない、本誌「Jポップ批評」での話。「「Jポップの越境者」解凍ファイル」第5回（18号）で加藤典洋は次のように書いている。

〈九三年に出た「犬は吠えるがキャラバンは進む」（現在「dogs」）は、尾崎豊っぽいごくごくナイーブな曲想で聴く人を驚かすが、尾崎のように歌うことで、尾崎の歌の中に、どのような調べを人々が聴きとっていたのかを意識させ、教える。わたしが尾崎の歌を聴いてなぜイヤだったか、でも若い人がなぜこの調べにひかれたか。そこには理想を求めたいという青臭い希望、願い、反抗心があった。それは青臭く、うすっぺらい。チープな出来。そのことを十分に知りながら、小沢は言う。／「これよくない？　よくないこれ？」／誰もが理想をバカにし、心の善男善女がカルト宗教に行くしかなかった時、理想は大事だと語る難しい芸当に挑戦したのは、わたしの知っている限り、サリン事件の前に「贋作・罪と罰」を作った野田秀樹と「アムリタ」を書いた吉本ばなな、それに「dogs」を出した小沢健二である。九四年、九五年は、そこが思想の最前線。彼はそこで戦っていた〉

正直、ものすごく奇異に映った。

「尾崎豊っぽいごくごくナイーブな曲想」？　「尾崎のように歌う」？　オザケンが？　それはちょっとどうよ？

何より、小沢健二が何かと戦っていたなんていう認識を持ったことがまるっきりない。オザケンといわれまず浮かぶのは、何かキメてるかのような躁状態で、多幸症気味なアッパーチューンをヒョロヒョロと歌う姿で、それは何というか、よくわからないものだった。いや、いまでも小沢健二という人のして見せた変遷が何だったのかよくわかっていないんだけど。

とはいえ、この奇異について考えたりということはほとんどなくって、でもずっと頭に残ってはいて、そうこうするうちに、つい先日、またしても、小沢健二は闘っていたのだ、と主張する文章に出会してしまったのだった。昨年末発売された、アルバム未収録のシングル曲を集めた小沢の「刹那」というアルバムを、佐々木敦は「ある闘いの記録」と呼んでいた。

〈当時、彼の書く歌詞や曲の世界は、あまりにも楽観的で表層的だと揶揄されたりもしたが、そこに同時に苦悩と諦念と、それでもなおそれらに何とかして打ち勝とうとする「強い気持ち」を見出せなければ、彼のことをわかったことにはならないだろう。阪神淡路大震災と地下鉄サリン事件が起こった年に「さよならなんて云えないよ」と「痛快ウキウキ通り」を発表する人間の、何ともいえない複雑さに気付けなければ。／ものすごく分かりやすく言ってしまえば、小沢健二の「浅さ」は、実はとても深い。自らの黄金期を記録したアルバムに、「刹那」などというタイトルを「いま」付けられる小沢健二という存在に、僕は紛れもない凄みを感じざるを得ない。「オッケーよ」なんて強がりばかりを言っているようにみえても、彼は実のところ、誰よりも、わかりすぎるほどにわかっていたし、その上で、時にわからない演技をしたりもしながら、彼なりのやり方で、闘っていたのだ、と思う〉（「クイックジャパン」Vol.52「メタポップRGB」第2回）

どう考えても意見の一致など見そうもない加藤典洋と佐々木敦が、小沢健二についてほとんど同じことをいっている。これはもしかしたら、奇異とかいっている自分こそが何かを見落としているのではないか。

尾崎とオウムを結ぶ同質性

尾崎豊と小沢健二をまたぐ80年代なかばから90年代なかばまでの約十年は、いうまでもなく、日本のみならず世界が激動した季節だった。日本では、バブルが崩壊しオウム真理教が準備され地下鉄サリン事件に帰結しおまけに天災に見舞われるという、じわじわとしかしはっきり明暗が入れ替わった時期だった。

尾崎豊とオウム真理教を結ぶ同質性については、別の稿でも触れたように複数の人から指摘されている。総合するとこんな感じだろうか。

尾崎豊の「抵抗」していたものはシステムである。このシステムは、抑圧を一方的に押しつけてくるように一見、思えるけれど、実際は入れ子というか自己言及的というか、抑圧を強いる先生もまた抑圧された個人であり、先生をはじめシステム内部で生きる者はみなシステム的な価値を内面化してしまっているがために自縄自縛に陥っ

「卒業」作詞・作曲：尾崎豊　「愛し愛されて生きるのさ」作詞・作曲：小沢健二

CamScannerでスキャン

ているというようなややこしい構造になっている。したがって、「卒業」の〈あと何度自分自身　卒業すれば／本当の自分に　たどりつけるだろう〉という歌詞は、その入れ子構造は絶対に破ることはできない、本当の自分にはついにたどりつけないのだという反意疑問文として読まれるべきものとなる。「卒業」を重ねれば重ねるほど「本当の敵」が何なのかも当然わからなくなる。

バブル期には上っ面の躁状態に覆い隠されてはいたものの、自分という存在がシステム内部での相対的な偏差でしかないというこの閉塞感に気づいてしまった者は、絶対的価値すなわち「本当の自分」を渇望しだしていた。その受け皿として、オウムや尾崎は機能していたのだ、と。

オウムをはじめとする高度経済成長期以降に登場してきた「新新宗教」の最大の特徴は「現世離脱」にあるとされる。それ以前の「新宗教」は「現世利益」を謳っていた。入信の理由で対比すると、かつての新宗教では「貧困」や「病気」など生活に密着したものだったのに、新新宗教では「虚しさ」や「生き甲斐」「癒し」といった漠然としたものにシフトしている。

元オウム出家信者で「オウムからの帰還」(草思社)を著わした67年生まれの高橋英利は、入信前、信州大学理学部在学時の気分をこんなふうに回想している。

〈僕が「ここにいる」ということにどんな意味があるのか。どう考えてもその答えは見つからない。だが「意味がない」ということが答えだとすると、僕には耐えがたいことだった。両親や親しい友人にも問うたことがあったが、そもそも僕の言っていることが理解できないようだった。(中略)／傲慢な言い方になってしまうが、自らの存在の意味を忘れたまま生きつづけているのが、僕をふくめた多くの人びとの姿ではないのか。ある刺激を与えられると反応する微生物。人間もそれと変わらないのではないか〉

尾崎豊の認識とほとんど同じといっていい。微生物のくだりなど、システムに馴致された人間を言い表わして間然とするところがなく、同世代としてちょっと人ごとでない感じがする。

小沢の楽観主義的なシニシズム

加藤は先に引用した箇所の後で、「このとき小沢は(中略)あのへらへら顔で、実はオウムと戦っていたのだ。このアルバム(「dogs」)が、どれだけの心の正しい青年子女を、オウムから守ったか、知れない」と続けている。小沢健二がソロ活動を始めたとき、すでにバブルは崩壊しており、日常は終わりなくまったりと続くものでしかなく、終わらせるのには「完全自殺マニュアル」が必要とされる時代に移り変わっていた。

……と書いたものの、じつのところ、とんと実感がない。だって、バブルの恩恵なんか受けていない身としてはずっとろくでもない日々が続いていただけで、崩壊前後で取り立てて何が変わったってこともなかったから。バブルが弾けて終わりなき日常が露呈したというような認識は、相当程度以上に事後なものだ。オウムに傾倒するタイプだったらバブルのころすでに行っちゃってただろう。行かずに日常に埋没していたということは、もういい大人だったこともあるだろうが、守ってくれるものをたまたま必要としなかったわけだ。つまり、ぼくは、そのころ、小沢健二(的なもの)を、加藤のいうような意味では必要としていなかった。

さらに私事になって恐縮だが、半年ほど前から「はてなダイアリー」というウェブログの一種を使っていて、この原稿の下敷きみたいなものも、じつはそこですでに書いている。なんでそんな話をしているかというと、その下書きへのコメントに、小沢健二の歌によって

当時オウムからたしかに救われていたと書いた人がいたからだ。当時中学生だった彼は、「神様」とか信じてもいないのに歌う小沢の「否定性を強引につきぬける(つきぬけたふりをする)快感」「楽観主義的なシニシズム」に救われた気がしたといっていた。

尾崎豊の闘い方(表現)の限界は、90年代に入り、彼が「十代の教祖」と呼ばれることに疲れてしまったころすでに見えていた。尾崎とファンの関係は教祖と信者になぞらえられていたけれど、解脱していない、というか、解脱なんかありえないと思っている者に教祖なんか勤まるはずがない。だいたい尾崎本人が、むしろ信者の側の人間なのだ。その関係は、したがって、尾崎の苦しむ姿に自分の姿を映したファンが、おれあるいはわたしと同じように苦しんでいる人がいるんだと確認して安心する(癒される)という、歪で閉じた回路にならざるを得ず、そんな無茶な回路はいずれ破綻するに決まっている。

小沢の「楽観主義的なシニシズム」は、そういう閉じた回路にはまることなく、「心の正しい青年子女を、オウムから守」ることに、たとえサンプルがひとりしかなくても、ともかく成功していたわけだ。そう思うと、当時、歯が浮くようにしか感じられなかったこんな歌詞さえ深く脈打ち出すから不思議、というか、人間なんていい加減なもんだ。

〈いつだって可笑しいほど誰もが誰か愛し愛されて生きるのさ／それだけがただ僕らを悩める時にも　未来の世界へ連れてく〉(「愛し愛されて生きるのさ」)

佐々木敦は、小沢健二が一線から姿を隠したことについて、「自分の闘い方の限界(?)に、誰よりも先に気付いたのではなかったか」と書いている。そうかもしれないしそうじゃないのかもしれない。ともあれ、じゃあ、いま有効な闘い方は？　と性急に考えてしまうのが人の常だが、それはやっぱり、十年くらい経たないと見えてこないものなのかもしれない。

CamScannerでスキャン

through the broken column #2

"卒業ソング"はなぜ愛されるのか？

チャート桜色！ 85年"「卒業」戦争"プレイバック！

文▶榊ひろと[音楽解説者]　タイトル・イラストレーション▶藤田恵

春になれば卒業ソングが氾濫するJポップ界。
1985年、尾崎の「卒業」を筆頭に同タイトルのシングルが4枚登場し
「卒業」戦争"なんて言われたのが、いま思えば始まりだったのかも!?

それにしても今春の邦楽シーンにおける"桜"
"卒業"の氾濫ぶりには辟易してしまう。直接
には昨年の森山直太朗の「さくら(独唱)」のロ
グ・ヒットが大きく作用しているのだろうが、新
からベテランに至るまでこぞって中学・高校
の出前ライヴ・キャンペーンというのはいかが
のか。もとより4月入学／3月卒業という現
学校制度が確立して以来、ほとんどの国民
春は別れと旅立ちの季節"みたいな概念が
でDNAのように刷り込まれているが故、こ
た傾向はなにも近年に始まったものではな
ういえば尾崎豊の「卒業」がシングル・リ
された1985年にも、同タイトルの作品が
3月のチャートに揃ってランキングされる
事態が起きたのだった。
ろん尾崎の「卒業」は字義どおりの
を歌ったものではないのだが、残る3
菊池桃子、倉沢淳美、斉藤由貴によ
」は、いずれもティーンエイジャーの
歌手が同世代のリスナーを対象にし
ゆる"学園もの"の系譜に位置づけら
。これは団塊の世代とリンクした舟
「高校三年生」あたりにまでルーツを
るもので、70年代にも森昌子の「中
「記念樹」、岩崎宏美の「想い出の
たしの1095日」といった名作が残
さらにアイドルによる学園もの全
った80年代においても、松田聖
w赤いスイートピー」や柏原芳恵
」が広く親しまれるなど、"卒業"
イヴェントという神通力が衰える
た。

もいろいろあらぁな

でTV番組というヴァーチャルな教室を舞台に"セーラー服"や"ティーチャー"の登場する学園ソングを歌ったおニャン子クラブにも「じゃあね」という卒業ものが存在するが、これはむしろメンバーの脱退を主題とした作品でリスナーの学校生活とはまったく無縁のものと言っていい。こうした解散／引退／メンバー交替を扱った"卒業ソング"もキャンディーズの「微笑がえし」を筆頭として枚挙に暇がないが、あまりにも人事異動が激しいモーニング娘。／ハロプロ方面になると、いちいちメンバーごとの記念曲なんぞ作ってられないようだ。とはいえ正統派学園ものっぽい卒業ソング「青春のSUNRISE」が図らずもラスト・シングルになってしまったEE JUMPのケースは記憶に新しいし、自身の高校卒業よりも姉のモー娘。脱退の方がはるかに大きな話題にならざるを得なかった安倍麻美の「卒業」(いい曲なんだけど)なんかも皮肉な事例と言えそうだ。

さて現実の卒業式で歌われる流行歌のスタンダードとなっているのが、海援隊の「贈る言葉」である。歌詞の内容は男女の別れを扱ったものでもあるのだが、聞き手が金八先生による"送辞"というイメージをだぶらせることによって広く普及したのは言うまでもないだろう。もっともドラマ主題歌そのものはシリーズごとに新調しているのにもかかわらず、教え子の上戸彩にまで「贈る言葉」をカヴァーされてしまうのは痛し痒しといったところか。同じくニューミュージック系では赤い鳥の「翼をください」なんかも、本来は教科書掲載や合唱課題曲といったプロセスを経て親しまれたナンバーである。最近では音大の教授やら現場の先生やらが作った"新唱歌"の類いが盛んに歌われているようだが、果たして尾崎の「卒業」を歌う学校はどれくらい存在するのだろうか？

尾崎豊「卒業」(CBS・ソニー 12AH1826) 85.1.21発売
作詞・作曲：尾崎豊／編曲：西本明

倉沢淳美「卒業」(ワーナー・パイオニア L-1698) 85.2.14発売
作詞：売野雅勇／作曲：林哲司／編曲：萩田光雄

斉藤由貴「卒業」(キャニオン 7A0464) 85.2.21発売
作詞：松本隆／作曲：筒美京平／編曲：武部聡志

菊池桃子「卒業 GRADUATION」(バップ 10175-07) 85.2.27発売
作詞：秋元康／作曲・編曲：林哲司

PART 2

時代のなかの尾崎──“80年代”との蜜月と軋轢

来るべきバブルに向けて精神の雪崩が起きる80年代、
まさに彗星のごとく登場した尾崎豊。
そのまっすぐな視線は、どこを見据えていたのか。
彼の言葉を、音楽を、ぼくたちはどう受け止めたのか──
80年代リバイバル渦巻く今こそ捉え直したい、尾崎と時代の関係。

“80年代ブーム”と尾崎豊／尾崎は“15の夜”に『金八先生』を見たか／校内暴力の時代と尾崎／「85年革命」の犠牲者としての尾崎豊と岡田有希子／1965年生まれの表現者たち／女性たちはなぜ尾崎を愛したか／比較論：太宰治／尾崎の“詩”を論ず／“語られ方”検証／尾崎と社会学のあやしい関係 ほか

CamScannerでスキャン

“80年代ブーム”の光と影

肝腎の尾崎豊リバイバルが盛り上がらないのはなぜ?

文▶栗原裕一郎[ライター]　イラストレーション▶藤田恵

もう何年か続いてますよね、80年代ブーム。YMO、BOØWY、ブルーハーツ、ニューウェイヴ、アイドル、タッフル、カシュクール、ハイカット、ジョン・ヒューズ、角川映画、「男の勲章」……みんなオリジナルが流行ったころ生まれたような人たちに愛されて、オザキ世代にゃこっぱずかしい毎日です。ところが、肝腎の尾崎豊の盛り上がりがいまひとつ。いや、それなりにはリバイバルしているんだけど、当時のセンセーションを思えば意外なほど地味なのだ。ではなんでそうなのか、を考えるのがこの項のテーマ。行儀よくまじめなんてできやしないぞオイ!

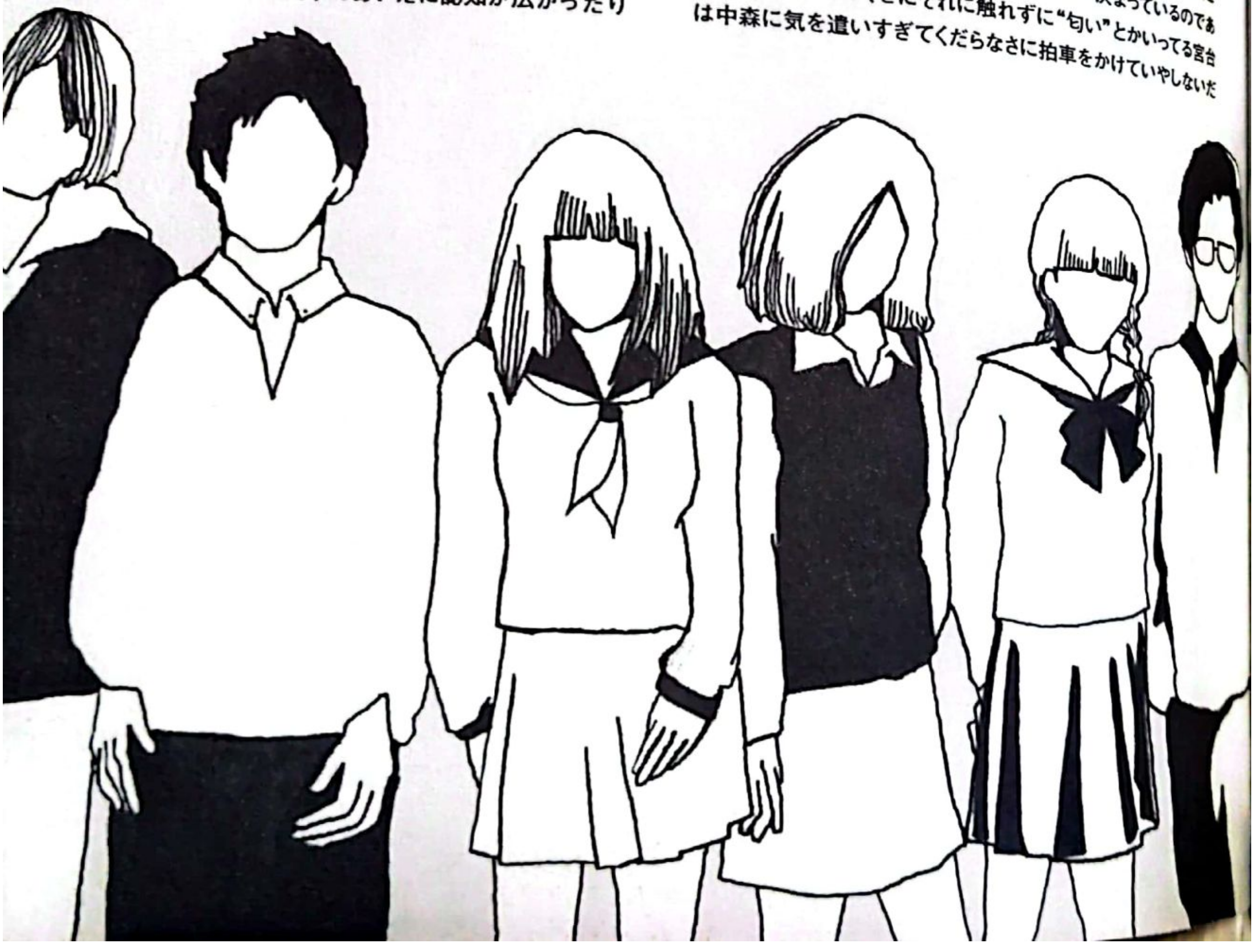
80年代……と書くだけで早くもうんざりしてくるが、世はおしなべて80年代ブームの様相である。とかいってるものの、本誌「Jポップ批評」も、別冊宝島「僕たちの好きな～」シリーズの傍流のような受けとめられ方をするムックにすっかりなってしまった。つまり、本ムック自体が80年代ブームの片棒担ぎをしているわけであって、ということはすなわち、いまついうっかり80年代ブームに「うんざり」してしまった態度はいわば天に唾するに等しい愚行であり、したがってぼくは自己正当化を図るために、泡を食って次のようにいう必要があるということになる。

80年代ブームだぜ、いえー。

さて、世の80年代ブームを全面的に肯定する立場に一瞬にして転向したところで本題に入ろう。80年代ブームにもかかわらず、尾崎豊リバイバルがいまいち盛り上がらないのはなぜか?というのがテーマだ。デビューから二人三脚だった須藤晃プロデューサー肝煎りのトリビュート盤は、宇多田ヒカルはじめビッグ・ネームが並ぶ“青”こそ売れてはいるようだが、尾崎の再評価につながったり、若い連中のあいだに認知が広がったり……っていうような流れに結びついている雰囲気はない。それはなんでか?という話。

階層ごとの懐古が並存するリバイバル

このたびの80年代ブームの最大の特徴は何かというと、いつもの「○○年代ブーム」と同様に、それがくだらないということだ。たとえば、80年代ブームを特集した雑誌「インビテーション」2003年10月号で宮台真司が対談相手の中森明夫に「キーワードは“匂い”です」とかいっていたことひとつとっても、そのくだらなさはイヤというほど実感される。宮台の「分析」がすっとこどっこいなのはいつものことだからどうでもいいとはいえ、この「インビテーション」の特集タイトルは「なぜ、今“80年代”か?」というもので、なぜってそりゃあ、送り手側の中核の世代が30代とか40代とかで、そいつらの青春が80年代だったからに決まっているのであって、社会学者のくせにそれに触れずに“匂い”とかいってる宮台は中森に気を遣いすぎてくだらなさに拍車をかけていやしないだ



ろうかと、ついしたくもない勘繰りをせざるを得ないくらいにクソくだらないのがこのたびの80年代ブームである。

あ、いかん。

80年代ブームだぜ、いえー。

と、あらためて80年代ブームを肯定しなおしたところで、今回のブームの特徴は何かとまじめに考えると、一枚岩じゃなく、何層かのレイヤー構造になっていることではないかと思う。具体的には、当時おいしい思いをしていたいわゆる「新人類」およびそれに類する層が「黄金期よ再び」と繰り出しているアプローチと、もっと普通の、サイレント・マジョリティが享受していた文化のリバイバルが併存しているように見えるということ。

前者のサンプルとしては、中森明夫による文庫版『東京トンガリキッズ』&『東京アリス』同時リリースや、ケラリーノ・サンドロヴィッチの初監督映画『1980』、田口トモロヲの初監督映画『アイデン&ティティ』などが、後者のサンプルとしては、マンガ『東京エイティーズ』のヒットや、マハラジャ、キサナドゥ、ビブロスなんてディスコの復活、80'sコンピ（ディスコ・ミュージックやAORなどが多い）の濫発、それから食玩とかガチャガチャのノスタルジックなフィギュア（いにしえの歌謡曲一曲入りシングルCDつきお菓子なんてのも数社から発売され速攻で売り切れていた）などが挙げられるだろうか。

サイレント・マジョリティのレコンキスタ？

これまで「80年代」というとき、回顧されるのは決まって、「新人類」や「ニューアカ」、あるいはギョーカイ的なあれやこれやを中心とする、一部のスノビッシュな事象ばかりだったといっていい。一方で、90年代に入ってすぐに出版された別冊宝島110『80年代の正体！』が、「80年代」というときに引っ張り出される定番になっていた。浅羽通明による新人類およびニューアカ・ブーム批判「刈り上げおじさんがコム・デを着て、銀ぶち天才少年とチベットから来た男の登場で始まった」（『天使の王国』〈幻冬舎文庫〉に再録）や、大月隆寛によるギョーカイ幻想批判「〈ギョーカイ〉の生成、あるいは「会社」という脅威」といった80年代を真っ向から叩く文章が含まれていたからだが、副題のインパクトによるところも大きかった。

「それはどんな時代だったのか　ハッキリ言って「スカ」だった！」

つまり、裏を返せば、ここで「スカ」だとされた文化が、ついこの前までは「80年代」を象徴していたということになる。

しかし、このたびの80年代ブームは、新人類もニューアカも、当時最先端とされていた音楽やスポットも登場せず、コンパだの一気飲みだのナンパ・サークルだの与論島への学生ツアーだのといった典型的なごく普通の（？）大学生アイテムで埋め尽くされたマンガ『東京エイティーズ』がヤケに受けていること（連載誌である『週刊ビッグコミック・スピリッツ』の人気投票で2位だそうだ。ホントかね？）が示すように、主導しているのは後者、サイレント・マジョリティに属する文化であるように見える。

とある筋から聞いた噂では、『東京エイティーズ』は、岡崎京子『東京ガールズブラボー』が描いていたような、新人類〜ニューアカ的な文化がイニシアチブを握ってきたこれまでの「80年代」へのカウンターとして企画されたらしい。真偽のほどはわからないが、いわれてみればうなずける話だ。とするなら、このたびの80年代ブームは、単なるノスタルジーというよりむしろ、これまでないがしろにされてきた80年代文化のレコンキスタ的再評価と見ることができるかもしれない。

大塚英志『「おたく」の精神史　一九八〇年代論』もまた、新人類史観的80年代を書き換えようとする本である。仄聞したところでは、とある電車のなかで、差し向かいに座っていた団塊世代のオヤジと女子高生がどちらも『「おたく」の精神史』を読んでいた、なんてことがあったそうだけれど、実際、かなり広い世代にまたがって読まれているみたい。大塚によれば、現在の「オタク」とかつての「おたく」は似て非なるものだそうで、「おたく」が「オタク」へと書き換わっていくうちに忘れられたものにこそ、80年代的なる問題が潜んでいるのだという。そうはいっても、当時あったらしい「新人類」と「おたく」の対立（正確には新人類によるおたく「差別」）を軸に据えたこの局地的「80年代論」がそ

CamScannerでスキャン

「インビテーション」2003年10月号
(ぴあ)

『別冊宝島110　80年代の正体!』
(JICC出版局、1990年)

安藤夕馬/大石知征
『東京エイティーズ④』
(小学館スピリッツコミックス 2004年)

岡崎京子
『東京ガールズブラボー』
(JICC出版局、1993年)

大塚英志
『「おたく」の精神史
一九八〇年代論』
(講談社現代新書、2004年)

んなに売れる=読まれるというのも何か妙な現象ではある。

尾崎こそ80年代だったんだから。影だけどな

総体的に見れば、サイレント・マジョリティ的文化のリバイバルが消費の中心になっているといってよさそうな今回の80年代ブームにおいて、やはりある意味で新人類的な80年代認識とは対立し、どちらかといえばサイレント・マジョリティの側のものだったはずの尾崎豊(的なるもの)の再評価があんまり進んでいないのは、尾崎が「東京エイティーズ」的バブリーな浮かれ騒ぎとも対立する、いわばネガだったからということなのかもしれない。

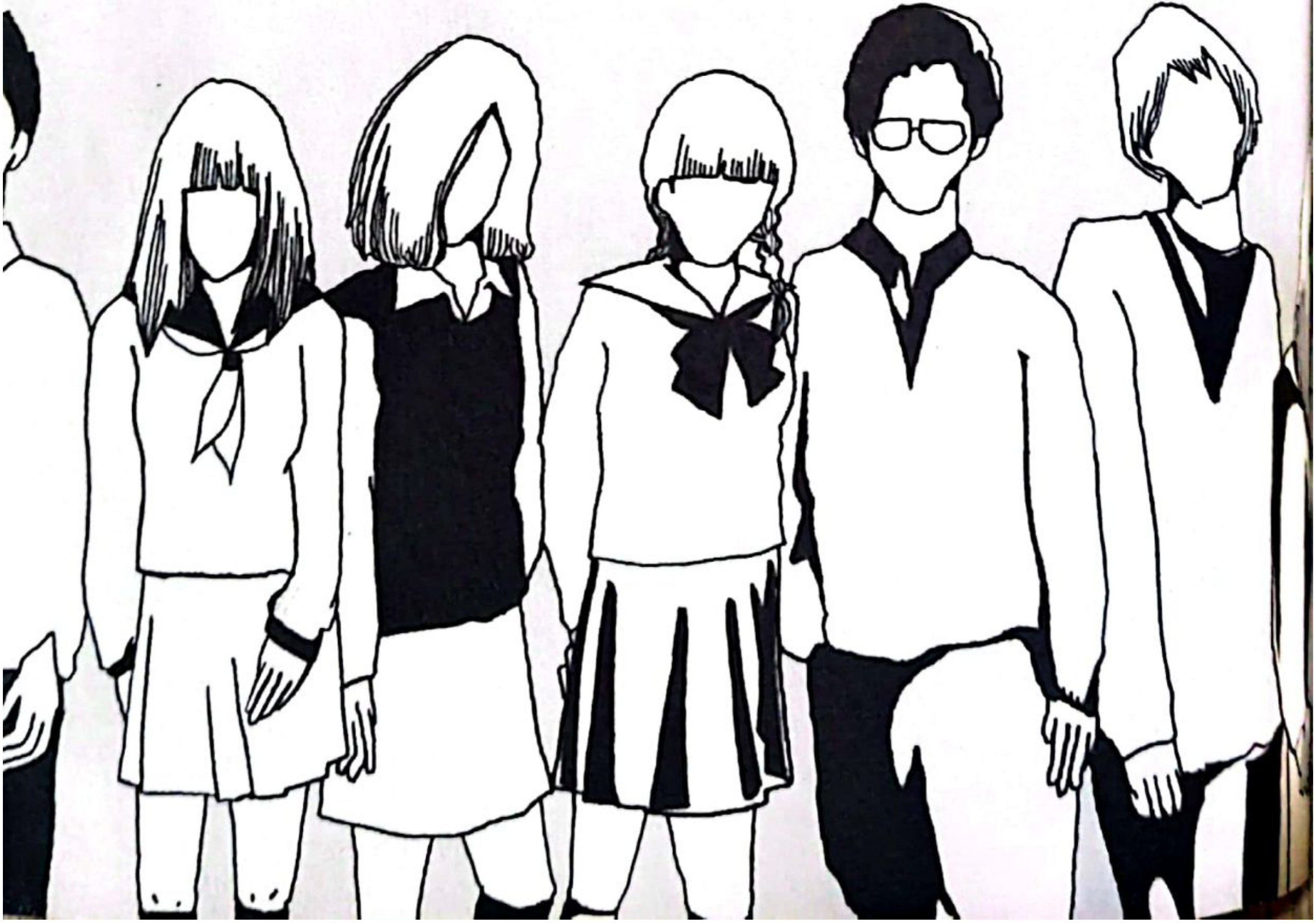
結局、新人類的80年代史観にせよ、「東京エイティーズ」的80年代史観にせよ、ベースにあるのはいずれも高度消費社会のイカレポンチだから、どっちから見ても影の部分にあたる尾崎豊は、「東京エイティーズ」のBGMにもならない、とつまりそういうことなのだろう。「東京エイティーズ」的80年代東京で流れるのはせいぜいオフコースどまりだ。

そういう意味ではむしろ、大塚の「おたく」的80年代史観との方が親和性が高いか。実際、『「おたく」の精神史』には尾崎豊の名前がちらほら登場する。ただし、岡田有希子や昭和天皇と並列し、そこに(当時の)若者の投影を見るという、かなり独特の認識だが。大塚自身が自己言及的に引いている『少女たちの「かわいい」天皇』(角川文庫)にはこうある。

〈それでは、この三者に共通のイメージとは何か。結論から言うと、それは〈弱さ〉あるいは〈傷つきやすさ〉とでも表現されるあるイメージである。あるいは、そこに〈孤独〉や〈無垢〉といった要素が加わるかもしれない。(中略)尾崎豊や岡田有希子というものの中にファンが見出し、共感していたのは彼らの〈傷つきやすさ〉なのである〉

現在の80年代ブームが巷でいわれるとおり、「輝いていたあのころ」へのノスタルジーなのだとすれば、「傷つきやすさ」なんてうっとうしいものへの「共感」がリバイバルするわけもなく(トラウマで間に合っているし)、べつに無理に再評価しなくたって聴く奴は聴くのだから放っておきゃいいじゃんと思わないではないのだが、冒頭でにわかに80年代ブーム支持者に転向した身としては当然こう煽らねばなるまい。

80年代ブームだぜ、いえー。尾崎聴けよ、ガキども。尾崎こそ80年代だったんだから。影だけどな。



through the broken column ⑬

サブカルでナイーブなボクらの1985年カクメイ

『宝島』ファンと尾崎ファンとの不思議な銀座交差点

文▶安田昌弘［社会学者］　タイトル・イラストレーション▶藤田恵

十代が創る十代のための——なんて言葉がまかりとおり、若く青臭い“純粋主義”と“大人の常識”が対立した時代。カクメイを願う十代たちが徹夜討論会で見たものは!?

1985年だっただろうか、当時高校3年生の筆者はふとしたことから中学時代の友人に再会した。美術教師を父に持つこの男は中学時代、ガンダムのイラストが上手かったうえにニューウェイヴ音楽に造詣が深くて一目置かれていたのだが、しばらく見ないうちにすっかりサブカル度を増し、愛聴盤はじゃがたら、サディサッズ、愛読誌は「宝島」といった具合。早速意気投合した我々は、缶ビールを飲みながら記号論と権力やら世界秩序の脱構築など、なんとも青臭い与太話で盛り上がってしまったわけだ。

その年の末、十代が創る十代のための雑誌「ヒストリーズラン」に出会ったのも、この男の紹介による。「世界の軋む音」が聞こえてくる、ゼッタイに読むべき、と言うのだ。高野生、大の兄弟が中心になって立ち上げたこの雑誌は、マガジンハウスが鳴り物入りで創刊したものだが、翌第2号で半ば強制的に廃刊された。全てを十代の手で行おうとする高野兄弟の“純粋主義”と、大手出版社の“大人の常識”の間の確執が背景にあったらしい（その後は自主出版で87年まで刊行を続けた）。いじめや登校拒否、自分の弱さや疎外、大人の嘘や世間の事勿れ主義を、十代の視点で、ぎこちなくナイーブに、しかし真摯に問いかける詩や散文やデッサンを集めた、特異な雑誌であった。創刊直後、マガジンハウス本社で徹夜の討論会が行われると知り、我々も同じくらいぎこちなくナイーブに、「これは力、カクメイだ!」とばかりに会場に馳せ参じたわけだ。

「世界を変えたい」という思いが交錯したところ

……が、ぎこちなくナイーブに討論会が進むにつれ、我々はなんともいえない違和感に襲われることとなった。東銀座マガジンハウス本社1階に集まった悩める十代のほとんどは、実は尾崎ファンだったのだ。だからなんなんだって言われると困るが、インディーの話はほとんど通じなかったのである。「世界を変えたい」という（ぎこちなくナイーブな）思いは、別にサディサッズを聴いて「宝島」を読まずとも、いろんなところにいろんなかたちで存在するという、至極当たり前の事実に我々は直面してしまったのである。

宮台真司らは、例の機能主義的サブカル分析のなかで、当時の尾崎豊ファンなどの「彼らだけが〈私〉を分かってくれる」という相互浸透形式と、インディーの「〈私〉だけが彼らを分かる」というそれを対比させ、その後前者が「スタミナ的」あるいは「癒し的」音楽に、後者はヴィジュアル系などの「耽美的」音楽に変成してゆくと説く。構図的には良く分かる話だ（実際、筆者もこの系譜図からそれほど逸脱してはこなかったのかもしれない）。しかし、あの時銀座で交錯した「ぎこちなくナイーブな思い」はどう説明すれば良いのだろう?

“「宝島」ファン”“尾崎ファン”、今日ではどちらも使い古された紋切り形の記号＝ラベルである。だがしかし、全ての“「宝島」ファン”が鼻につくサブカル・エリート候補だったとは限らないように、“尾崎ファン”が、僕らが意地悪く想像するそれだと断定するのは間違いであろう。意味や意図が、意匠や記号や市場や機能とは違うところで伝わることもあるはずだ（そんなことを、20年後の「宝島」誌上で一人ごちてみる……）。

なんと言うか、歴史は走るのである。

•尾崎豊ロングインタビュー（「宝島」86年4月号より）

CamScannerでスキャン

尾崎は“15の夜”に『金八先生』を見たか

尾崎ソングに見え隠れする“金八的”反抗のあり方

文▶川口瑞夫［ライター&編集者］　イラストレーション▶村松栄一

『3年B組金八先生　第2シリーズ 昭和55年版　初回生産限定BOX』（ビクター　2003年＝DVD9枚組）

『3年B組金八先生』。1979年に第1弾が放映されて以来、
現在まで6シリーズ、10回のスペシャル版を数える名ドラマである。
ここで問題にするのは80年制作の第2シリーズ。
校内暴力の嵐吹き荒れる世相を反映した「腐ったミカンの方程式」「卒業式前の暴力」で記憶されている。
65年生まれの尾崎は、この2nd「金八」放映時、リアルタイムの中学3年生。
実際に見ていたかどうかは今ではわからないものの、見ていたような気がして仕方ないのは、
彼の音楽世界がとても“金八的”だからなのです。

大人にも理解可能な「学生運動的反抗」

「15の夜」の元ネタとなった集団家出は、実は尾崎豊が14歳のときに起きた事件だった。一方、尾崎が15歳になった80年の秋頃といえば、「3年B組金八先生」の中でも有名な挿話「腐ったミカンの方程式」（10月31日〜11月7日）が放映されていた頃である。

尾崎が「金八」を見ていたのかどうかはわからない。しかし、平均視聴率26.3%をとっていた人気番組を、当時まさに中学3年生だった尾崎がまったく見ていなかったとは考えにくい。なぜ、「金八」にこだわるのかといえば、そこに描かれていた教師への反抗が、デビュー時の尾崎のイメージと酷似しているからである。

「腐ったミカンの方程式」は、何度も警察沙汰を起こした札付きの不良、直江喜一（役名：加藤優）が荒谷二中から桜中学に転校してくるところから始まる。3年B組にはもう1人の不良、沖田浩之（役名：松浦悟）がいて、転校初日にこの2人が乱闘事件を起こすのだが、注目したいのは彼らのキャラクター設定である。

直江は貧しい母子家庭の出身で、サラ金の取立てや学校教師の締め付けに反発して不良化したという設定。これに対し、沖田は会社社長の息子であり、若い後妻と再婚した父親に反発して不良化したという設定だった。つまり2人とも、反抗のベースには大人に対する不信感があり、遊びたいとか怠けたいといった享楽的な動機は希薄なのである。沖田がクラスメートに無理やりまんじゅうを食わせるというエピソードを別にすれば、2人には飲酒、喫煙、万引き、恐喝、夜遊びといった非行はほとんどなく、髪型や服装にも不良的な要素はあまり見られない。暴走族のように徒党を組んで行動する傾向もない、一匹狼タイプの不良だった。

村松画伯の『金八先生』勝手に名シーン1
第2回「心を病む子供達2」――まんじゅうひとつで生徒に思いやりと礼儀を説く金八先生。第2シリーズはくさったミカンもいいけど、まんじゅうもGood!

村松画伯の『金八先生』勝手に名シーン2
第5回「腐ったミカンの方程式1」――加藤が転入。一言もしゃべらないが、野村教頭がその暴力性を見抜く。トンチンカンだが人を見る目はすごい教頭、影の主役か?

物語は教師（大人）と生徒との信頼構築を中心に描かれ、その総決算としてシリーズ終盤に登場したのが、中島みゆきの「世情」が効果的に使われたことでも知られる「卒業式前の暴力」（81年3月13日・20日放送）である。荒谷二中における教師の体罰・締め付けを看過できなくなった2人が同校の校長室を占拠し、校長から謝罪の言葉を引き出すのだが、その直後に警察に逮捕される。このエピソードにおける2人の行動は校内暴力というよりは学生運動に近い。重要なのは“教師側に非がある”という図式が明確に描かれていたということである。集団家出など、すでに教師とのトラブルを経験していた尾崎にとって、「金八」は自分たちの反抗に正当性を与えてくれる頼もしい存在だったのではないだろうか。

もちろん、尾崎の場合、中学〜高校時代に飲酒・喫煙・ケンカなどを経験していたから、「金八」に登場した直江や沖田よりは不良的だったのかもしれない。しかし、尾崎は長ランやリーゼントといった不良文化特有の様式美にはさほど興味を示さず、一匹狼的に学校を批判する姿勢をとっていた。授業中、教師に教育理念を問いただすこともあったという。こうした言動は、「卒業式前の暴力」と同様に学生運動的である。つまり、尾崎の反抗は「金八」的な、大人にも理解可

最も反抗だったのである。

反抗より普遍的な尾崎の"ある部分"とは

ところで、80年前後というのは中学生の校内暴力が社会問題化していた時期であり、卒業式シーズンが近づくと、警察に警備を依頼する学校が増えたと報道されることも多かった。と同時に、生徒の無気力・無感動や偏差値教育などにも関心が集まり、新聞やテレビでは教育問題が頻繁に特集された。「金八」も、そうした時代の要請に応えて制作されたのだろうし、尾崎もそうした空気の中で自己形成したのだと思われる。石神井公園でインドシナ難民救済の歌を歌っていたという尾崎が、メディアで報道される教育問題に無関心だったとは思えない。

しかし、音楽・芸能の世界では、これとはまったく違う現象も起こっていた。80年は松田聖子や田原俊彦といったアイドル歌謡が盛り上がった年であり、漫才ブームの年でもあった。フジテレビが"楽しくなければテレビじゃない"というキャッチコピーで、軽チャー路線を成功させたのもこの時期だし、田中康夫の「なんとなく、クリスタル」がベストセラーとなるなど、消費文化の時代が到来しようとしていた。

こうした風潮はテレビドラマに描かれる不良の姿にも反映された。別表は、80年代における、少年非行や不良を題材としたドラマの変遷をまとめたものである。これを見ると、少年非行が社会問題として描かれたのは83年の「積木くずし」の頃までであり、それ以降は不良ドラマの娯楽化・ヒーロー化が進んだことがわかる。尾崎がデビューした83～84年を境に、十代の反抗に対する関心がなくなるのである。

村松画伯の「金八先生」勝手に名シーン3 第24回「卒業式前の暴力1」――荒谷二中にのりこむ加藤をひきとめる松浦。行くのはわかっている演出、まるで昔の東映映画の高倉健と池部良？ ホモっぽい。

ただし、このことが尾崎にとってマイナスだったとは限らない。尾崎の言動には、大人への反発だけでなく、無気力な同世代や消費文化に対する違和感も含まれていたからである。実際、デビュー直後の尾崎は次のように発言している。

〈若者たちがみんな「オールナイト・フジ」をみてていいと思うけど……このまま世界平和ってことはないと思う〉

〈みんなぶつかりあって高めあっていくことがあってもいいと思うんですよね。まわりとの調和も大切だけど、悪い方向でなければ、自分のやりたいことをやればいいと思う〉

尾崎は同世代の中でも浮いてしまうような存在だった。しかし、尾崎のそうした部分の方にこそ、教師への反抗よりも普遍性があるのかもしれない。20年後の現在でも、「真剣10代しゃべり場」（NHK教育）に出てくる少年たちが「ふだん友だちとは重い話ができない」などと発言しているのである。

【参考文献】古沢保『3年B組金八先生卒業アルバム・桜中学20年の歩み』（同文書院、2000年）／『ARENA37℃臨時増刊　尾崎豊・十代の真実』（音楽専科社、1993年）

80年代に放映された主な不良ドラマ

作成▶川口晴夫

参考：テレビドラマ・データベース（http://www.tvdrama-db.com/）

1979
「3年B組金八先生」
制作：TBS
放映期間：10/26～80/3/28
出演：武田鉄矢、近藤真彦、古尾谷雅人
コメント：第7話で近藤真彦が長ラン姿で登場。金八も生徒たちと一緒に長ラン姿になって街を練り歩いた。

1980
「3年B組金八先生」
制作：TBS
放映期間：10/3～81/3/27
出演：武田鉄矢、直江喜一、沖田浩之
コメント：当時は横浜銀蝿がブームで、生徒が銀蝿の曲を歌うシーンも登場した。

1981
「茜さんのお弁当」
制作：TBS
放映期間：10/21～12/30
出演：八千草薫、嶋大輔、杉本哲太
コメント：弁当屋を営む八千草薫が非行歴のある少年を雇い入れるという人情ドラマ。嶋大輔と杉本哲太のデビュー作。

1983
「積木くずし　親と子の200日戦争」
制作：TBS、東宝
放映期間：2/15～3/29
出演：小川真由美、前田吟、高部知子
コメント：俳優・穂積隆信の実話を東宝がドラマ化したもの。最終回で視聴率45.3％を記録する大ヒット。

「川崎探偵団」
制作：TBS
放映期間：7/23
出演：柿田枝里子、横浜銀蝿、嶋大輔、紅麗威甦
コメント：ツッパリ少年たちが仲間の無実を証明するという単発ドラマ。

1984
「不良少女とよばれて」
制作：TBS、大映テレビ
放映期間：4/17～9/25
出演：国広富之、伊藤麻衣子、伊藤かずえ
コメント：実話を元にしたドラマで大映テレビを代表するヒット作。不良少女が更生していく過程を描く。

「スクール★ウォーズ　泣き虫先生の7年戦争」
制作：TBS、大映テレビ
放映期間：10/6～85/4/6
出演：山下真司、岡田奈々、松村雄基
コメント：川浜一のワル（松村）は、実は病弱な母親と2人暮らしで、義理人情に厚い性格だった。

1985
「スケバン刑事」
制作：フジテレビ、東映
放映期間：4/11～10/31
出演：斉藤由貴、渡辺千秋、財前直見
コメント：主人公の斉藤由貴が学園の悪と闘う勧善懲悪もの。

1987
「プロゴルファー祈子」
制作：フジテレビ、大映テレビ
放映期間：10/21～88/4/20
出演：安永亜衣、風見慎吾、沢向要士
コメント：天才ゴルフ少女の安永は、ケンカの際に火のついたゴルフボールを打つ。

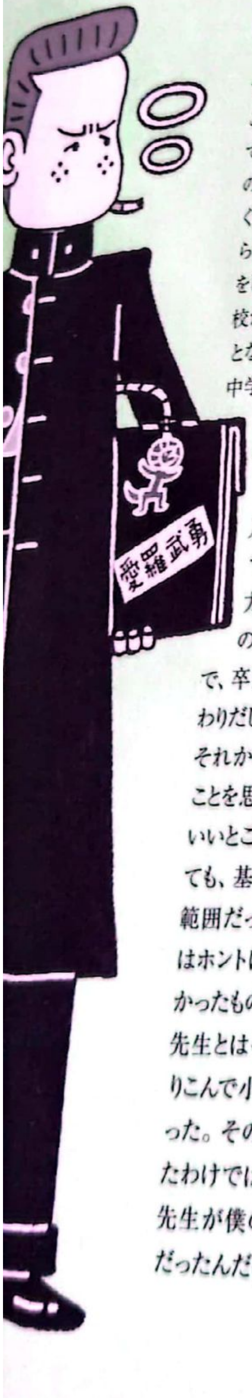
1989
「はいすくーる落書」
制作：TBS
放映期間：1/6～3/24
出演：斉藤由貴、清水宏次朗、的場浩司
コメント：不良ばかりのクラスの担任になった斉藤が体当たりで生徒にぶつかっていく。

“つっぱりハイスクール”は、本当にロックンロールしていたのだろうか？

拘束のロゴスを求めて

尾崎のエヴァーグリーンな抵抗歌に聴かれる、「自由観、恋愛観、調和性、真実性」という四大原則。それは学校校則に対する若者特有の“純粋病”的反応ともいえる現実認識や快楽原則と同義だ！　「校内暴力」という社会現象とともに立ち現れた尾崎豊、その関連性を考えてみる。

▶三田格［ライター］
ラストレーション▶宇和島太郎



模様入り靴下を許した“誤算”

どこかで見たことがある顔だなと思って、その客のことをじっと見ていたら、向こうもこっちに気がついたようで、ふたりで同時に「あーっ」と思い出した。歴史の先生だった。中学を卒業してから4年ぐらい経った頃で、学校のあった銀座からは少し離れて新宿の書店でアルバイトをしていた時だった。自分の卒業した学校が荒れているらしいということは、なんとなく耳にはしていた。僕が通っていた中学は不良もそれなりに元気がよかったし、適当に隣の学校と揉めたり、朝鮮人差別も派手なら体罰も派手で、警察が学校の帰りに刃物店に入った生徒を調べにくるようなところではあったけれど（オレか）、校内暴力はなかったし、いじめもあれがその兆候だったのかなーという程度で、卒業する時には「まいっか、これで終わりだし」と思えるようなところではあった。それから数年後に校内暴力が始まったことを思うと、要はかなり牧歌的だったし、いいところだったとはまさか思えないにしても、基本的には「仕方がない」で済む範囲だったということだ。卒業式の日にはホントに解放されるという気分しかなかったものだ。

先生とはそのまま従業員用の控室に潜りこんで小一時間ほど話に没頭してしまった。その先生と僕はことさら親しかったわけではなく、担任でもないのにその先生が僕のことを覚えていることも意外だったんだけど、校内暴力が社会的なトピックになっていたせいか、お互いにどうしてこんなことになっちゃったんでしょうねえという感覚で話は続いた。先生にいわせれば、こうだった。ワン・ポイントの模様が入った靴下はダメだとか、そういうことがひとつずつ崩れていった結果なんだよ。あれはやはり許すべきではなかった。そこからは急降下だった、と。

理屈なき学園への執着心

僕は在学当時、学校に対して最初は理屈を求めていた記憶がある。あれをやったりこれをやったりすることがなぜ、ダメなのか？　そして、理由を問えば、なるほど〜と思うような回答が職員室の秘伝として重々しく返ってくると思っていたわけだ。しかし、学校という場所が理屈によって成り立っている場所でもなんでもないということは、よほどのバーカでない限り、あっという間にわかってしまうことだ。ごくたまに理屈で僕と向かい合う教師もいなかったわけではないけれど、そういう人には僕は口で負けたことがなかった。だから「靴下にワン・ポイントが入っているのは不良の始まりだ」とかいわれても「風が吹けば桶屋が儲かる」とどこが違うのか、結局、最後までわからないままだった。そこから「とくに理由はないんだな」という考えに進むには3日もいらないというか、だったらムダなリスクを避けて学校の外で自由を感じた方がよっぽどいいと思うのは川の流れのように自然なことだった。でも、多分、そのような規則が存在することには「これといって理由があるからではないんだな」という感覚

にどうしても納得のいかなかった人たちというのもいたのだろう。延々と続く理屈の先生の繰り言を聞いていたら、校内暴力というのは、その人たちがたまたま見つけたのは不良だとかそういうタイプの人たちだったとしても、どうやら僕とは校則に対する感じ方とか、それに対する対処法がどこか違う人たちがつくりだした流れのように感じられ始め、どうしてそこまで現状を変化させることにこだわったのか、つまりはどうして彼らは学校に活動の軸を置かなければならなかったのかという疑問へとたどり着くことになった。尾崎豊が学校の窓ガラスを割ってまわった心情もこれとは遠からずのことだったに違いない。学校の外ではなく、どうしても学校の内部に自由をもたらしたかった。そして「とくに理由はない」のに、そうした規則が存在するという理不尽に暴力的なメスを振るうことで、つまり、理屈が存在しないんだから理屈ではない方法でそれに立ち向かうことになってしまったということなんだろう……か?

繁華街で学ぶ“校内トートロジー”の欺瞞

僕にとって、理屈が得られなかったのは教師ばかりでなく、友だちも同じことだった。友だちに求めるものは理屈だけではないので、この話はあまりにも拡散してしまうけれど、その部分だけにフォーカスすれば友だちはいなかった。しかも「キミは自分の言葉で話をするんだね」といわれた時は、さすがにそれ以上、何をいっていいかわからなくなってしまい、いまだに「えっ」といったまま自分自身のどこかが凍りついたままでいるような気がしてしょうがない。面白いのは、校舎の外には僕が求めていた理屈が山とあり、たとえば喫茶店のマスターが「背が止まっちゃうからタバコはまだ止めといた方がいいよ」とか、学校の帰り道にあった書店で大騒ぎしていると「売り上げに響くから静かにしろ」と、納得のいく説明が次々と頭の上から降ってきたことだ。学歴がない人をからかってスッゲえー怒鳴られた時も、自分がどうしようもない価値観に染まっていたことをガンガンに諭されて、社会の成り立ちについて多少は理解を深めることができ、「規則はあくまで規則だ」とか「中学生らしくないから」などというトートロジーめいた威嚇だけで話を終わりにしようとする学校教育との違いを大いに感じてしまうということもあった。たとえそれが銀座という繁華街をそれとして成り立たせていた資本主義の理屈だったとしても、それさえもなかったのが学校というところで、どう考えてもあの態度は、なぜそうした規則が存在するのか教師もわかってないか、規則の内容は実は二の次で、なんでもいいから「守らせる」ことにしか主眼が置かれていないとしか僕には思えなくなってしまったわけだ。それこそ国会で小泉総理がことあるごとに「もう行ってしまった以上、これからは……」とか「国際社会にふさわしい一員として」などと発言しているのを聞いていると、説明責任を果たしていないという感情があちこちから湧き上がってきた通り、いやでもあの教師たちの怠惰さとダブって見えてしまうし、上から下に向かって降りてくる言葉はいつでもどんな規模でも石のように変わらねえーんだなと。

学校愛闘争が生んだ、校内暴力と尾崎

校内暴力から20年が過ぎて、あるいは大量消費時代が幕を閉じて、上司のいうことをただ素直に聞くだけの「指示待ち族」をこれ以上、量産されても困るよという産業界の要請を受けて、足が不自由なのも個性なら、ジャンケンをすれば必ず負けてしまうのも個性だと考えられるような個性化教育に切り替えられて……だけど、そのようにして伸ばした個性を実際のところは誰がどうやって認めればいいのかはシステムとしてどこにも組み込まれていなかったことから、人々が個性と考えていたものを遥かに飛び越えたところで酒鬼薔薇聖斗のようなトピックが起きてしまった……ともいわれている昨今、そのようないい方をすれば、「とくに理由はない」のに「守らせる」ことだけが目的で定められていた校則が存在していなかったら、尾崎豊という才能は生まれていなかっただろうというようないい方も、まー、ありだろう。そして、それを必要条件とするならば、尾崎豊をそれとして存在させるための十分条件では、さらにその場所に対する愛着の強さ、それを表現しないではいられない行動原理が必要だったはずだ。それらを可能にしていたエネルギーと意識も少しは残っていなくてはならなかったに違いない。つまりは学校という場所を教師も含めて自分たちのものにしておきたかったという最後の衝動がそのところは校内暴力を生み、尾崎豊を生んだのかもしれないと……。

ちなみに、その歴史の先生が授業中に「キミたちに、いつかは読んで欲しい本がある」といって、僕らに薦めていたのはマルクス『資本論』でした。

“85年革命”の生け贄たち

価値観逆転の時代に“旧世代”精神を担わされた 岡田有希子と尾崎豊の悲劇

文▶宝泉薫［著述業］

消費と自己実現が結びつき、来るべきバブル期へ向かって
快楽主義的メンタリティが日本を覆っていった80年代。
そんな「ノリ」を反映して、1985年、芸能界には大きな変化が訪れる。
アイドルは記号化し、タレントはマスメディアのカラクリを暴露しはじめた。
アイドル・岡田有希子とロックミュージシャン・尾崎豊は、
そんな「軽さ」と相容れない層から支持されたが、それゆえに彼らは変革の“生け贄”となっていく。
両者が共有した運命を辿る。

尾崎豊の第一印象は、大学1年の夏にさかのぼる。高校時代からの友人であるW君が、保坂展人(註1)の組織していたリサイクル推進団体に出入りしていた関係で、デビュー直前の尾崎と会い、こんな言葉を聞いたというのだ。

「シブがき隊(註2)なんてさ、大人たちに操られてるだけの人形みたいなもんじゃない。あんな風にはなりたくないよ」

当時、筆者とW君とは、その“青さ”をちょっと揶揄したものだが……。今となっては、多少の同情を禁じ得ない。シブがき隊に代表される同世代のアイドルの大多数が、大人たちの牛耳るザ・芸能界にうまく適応しながらしぶとく生き延びていったのに対し、尾崎はあくまで子供たちの側に立ち、その代弁者たろうとした。しかし、その後の悲劇的な死が物語るように、それは当時の芸能界及び社会の情勢を考えれば、徒労に近い行為だったのだ。そのことを説明するために、ここで“85年革命”というものに触れておきたいと思う。

非・新人類な層を魅了した岡田有希子

85年革命——筆者の造語だが、西暦1985年は日本の精神史上、一大転回点となった年だ。国家より個人、心よりモノ、仕事より趣味、愛より快楽——そんな価値観の逆転現象を、世のうつろいを最も表層的かつあからさまに体現する芸能界がさし示したからで、キーワードとしては“おニャン子、コイズミ、とんねるず”(註3)の3点セットが挙げられる。すなわち、旧来の価値観としては恥とされてきた内輪ウケや自己言及、ネタばらしを開き直り的なお気楽さでやってのけ、その珍奇さに多くの若者が熱狂。この三者を成功させたフィクサー的存在が秋元康であり、積極的に支持したのが当時売り出し中の新人類文化人(註4)だった。

そんな革命的空気を敏感に察知したのか、女王・松田聖子は結婚に逃げ、切り札を失った松本隆は新人・斉藤由貴で郷愁的な路線を展開。「夕やけニャンニャン」のパイロット版「オールナイトフジ女子高生スペシャル」(註5)で司会をさせられたことを自ら“生涯の汚点”としている由貴は、まさに旧世代の人間として、古典的な「卒業」を切々と歌い上げた。これに対し、秋元は人気絶頂の菊池桃子に現代的な味つけの「卒業」を提供して、チャート1位を獲得。松本との“代理戦争”を記録上は制したわけで、のちに「“卒業ソング”たちの中でも売れた曲です」などと自慢している。が、どこか負け惜しみめいて聞こえるのは、スタンダード性において、桃子が由貴に一歩譲るからだろう。まして、尾崎の「卒業」には比べるべくもない。面白いのは、旧勢力側の由貴と尾崎が数年

おニャン子クラブ「セーラー服を脱がさないで」(キャニオン 7A-0502) 85.7.5
ミエミエの性的くすぐりを歌う女子高生。そんなフレームが当時の風俗を見事に反映していた

小泉今日子「なんてったってアイドル」(ビクター SV-9073) 85.11.21
おニャン子の素人イズムにプロのアイドルが返答——という秋元のプロレス的筋書きが冴える

とんねるず「雨の西麻布」(ビクター SV-9054) 85.9.5
3rdシングルはチャート5位まで上昇。秋元作詞・見岳章作曲という後の「川の流れのように」コンビによる演歌パロディ

側に"同志"と呼び合うほどの仲になることで、世の中よく出来ているというべきか。ともあれ、当時"卒業戦争"などと呼ばれたこの現象は、文字通り"85年革命"を象徴する一大バトルだったわけだ。

しかし、革命そのものは雪崩的に進行した。

というのも、18世紀フランスにおけるマリー・アントワネットのように、革命には"生け贄"がつきもの。そして、この"85年革命"にも生け贄が出る。岡田有希子だ。前年、デビューした彼女は、所属事務所から"ポスト聖子"の期待をかけられながら、同期の桃子に負け、おニャン子に抜かれ、86年春に「くちびるNetwork」(註6)で"出来レース"的なチャート1位を達成した矢先、自殺してしまう。芸能界入りを親に認めさせるため、テストで頑張って学年1位になったとか、賞レースで感涙に暮れるとか、旧世代的美徳を売り物にした彼女の惨憺たる挫折により、"85年革命"は成就したのである。

さらに――。筆者には、彼女の姿がのちの尾崎と重なって見えてならない。"Y.O."という同じイニシャルを持つこのふたりには、非業の死以外にも特筆すべき共通点が存在するからだ。

▲岡田有希子と尾崎豊の死を伝えた雑誌記事。手前から「女性セブン」92年5月21日号(尾崎の追悼記事)、「フライデー」86年4月25日号(岡田の自殺現場写真を掲載)、「週刊朝日」92年5月8日号(尾崎の死亡記事)、「フライデー」86年5月2日号(岡田の自殺現場に集まったファンを撮影)。ふたりの死がファンに与えた衝撃は大きく、後追い自殺者も出た

成長という物語すら奪われた2人の悲劇

それは、芸能への関わり方である。

通常、若くして芸能界を目指す者には、和田アキ子や矢沢永吉に代表される、ヤンキー的な上昇志向が顕著なものだが、このふたりはそうではない。ともに教育熱心な家庭に生まれ、学級委員タイプの"よい子"として育ちながら、やがてそうした生き方への懐疑心から、創作や表現に興味を持った。つまり、芸能(彼らにすれば"芸術"のつもりだったか!?)を富や名誉を得るためではなく、精神的な高みに達するための手段としてとらえていたわけで、初期にはそれなりの達成感も得ただろう。が、それでやっていけるほど、芸能界は甘くない。カネを期待するスタッフや、夢を押しつけるファンといった、さまざまな思惑にさいなまれ、自我が混乱。しかも、旧世代の象徴的存在であるがゆえに、新世代に迎合する利口さも発揮できず、ああいう結末を迎えるのだ。

いわゆる"ユッコシンドローム"(註7)にせよ、尾崎の登場と死をめぐる熱狂にせよ、世の中を支配しつつあった新しい価値観(というか、ノリみたいなもの)に今ひとつついていけないタイプの少年少女たちが激しく共鳴した結果といえる。有希子は死の直前、大人への脱皮というアイドルとしてはいかにも正攻法な物語を紡ごうとしたが、子供のままでもいいじゃん、という気分を発散させた85年革命は、それまで説得力を持っていた成長神話すらどうでもいいものにしてしまい、時代に逆行する形となった。尾崎に至ってはもっと皮肉で、"少年のままの自己実現"があまりにもうまく行きすぎたため、大人になろうとすればするほど、そのギャップが悲劇にも喜劇にも映ることとなる。いっそ、子供でも大人でもない"オタク"として生きられればよかったのだが……。

特筆すべきは、革命の生け贄にしたことがよほど後ろめたかったのか、世間が彼らをタブーとして扱ったことである。尾崎の場合、メディアから抹殺されるかわりに、神格化されたのが救いとはいえ、アーティストとして健全な状況からは程遠い。ただし、その死が後世の芸能人にもたらした学習効果は絶大だろう。大人たちに操られているフリをしながら、テキトーにやりたいことをやる、というソツのない処世術を大半の連中が身につけられたのも、彼らのおかげなのだ。かといって、トリビュートやらが恩返しになるかどうかは少々疑問だけど!?

註1 内申書裁判を機に、社会運動に身を投じ、現在は国会議員。尾崎とは"中退"同士で気が合った!?

註2 尾崎と同じCBS・ソニーから、前年デビュー。4人とも"同学年"にあたる。

註3 「セーラー服を脱がさないで」「なんてったってアイドル」「雨の西麻布」――いずれも85年リリース。

註4 ブームのきっかけは"オタク"の命名者である中森明夫らの共著「週刊本28 卒業 Kyon²に向かって」だった。

註5 2月と3月に計2回放送。由貴は後年「あのときは荒れました」と振り返る。

註6 詞:Seiko、曲:坂本龍一で話題も、レコード店で見た実感としては同じ週の「バレンタイン・キッス」(国生さゆり)のほうが明らかに売れていた。

註7 すべてが"後追い"とは断定できないものの、死後2週間で30名余の若者が自殺。青少年の年間自殺者は、3割増しに。

CamScannerでスキャン

崎豊・10代の"素顔"

10代は伝説や神話に彩られてきた。才能も人気もカリスマも凄かったのは承知の上で、
もいきいきと歌っていた当時の尾崎の"ナマの"姿を知りたい。伝えたい――ライター、
はスタッフとして、彼の身近にいた人々に語っていただいた。

落合昇平（音楽ライター）

を見た時、10代の自分を思い出した

田拓也［フリーライター］

「GB」（ソニー・マガジンズ）誌上で連載し、のち単行本にまとめられた「尾崎豊ストーリー 未成年の
、レコードとライブを除けば、他の媒体に露出しなかった尾崎を知ることができるファンにとってほと
場だった。新宿で育ち、70年代初めのカウンターカルチャーの時代からリアルタイムで日本のロックを
落合さんが、尾崎のどんな部分にあれほどこだわったのか。日本のロック史の中での尾崎の立ち位
お話をうかがった。（河田）

ライブの落差に意表を突かれた

の印象というのはいかがでしたか？
を聴いた時の印象は歌声も歌詞もす
る種、そのきれいさに違和感があり

意味でも悪い意味でもですね？
で、不思議な人だなと思って。ライブ
ら、演奏も歌い方も、実際にはもの
のギザギザな感じに意表をつかれ
っていうライブハウスは天井が低く
んですけど、そこの一番後ろでずっ
分も10代はずっと新宿の子供だっ
の街にいた17歳だったときの、風
くいらいらしたあてどない感情のこ
ったんですね。こういうアーティ
。当時、確か34歳だったかな、自
のに蓋してだいぶ怠けてたかも

ことですが、やっぱり70年代
チャーの街としての新宿の空気
体験として大きいんでしょうか？
って成立するのかな、という世代
みんな洋楽で、どうやったらあれ
って、一生懸命に友達と洋楽の
日本語を混ぜることを試みるけ
格好悪いものしか作れない。そ
・ニッポン」からジャックスが流
語のロックが「あるんだ！」って

――その時代からずっとロックを見てこられて、たとえば最初ジャックスに触発されたような感覚とその時の尾崎には、落合さんの中で繋がるようなところはあるんでしょうか？

落合　自分の個人的なものだけど、ぱっと聴いたときに波風立つ感覚――それぞれの意味のつながりみたいなのとは関係なく、自分の中にポンと石を投げられたように、波紋が広がる感覚――って言うと、同じような部分はある。ただ、もちろん時代も違うし、こっちの状態も違っている。

――それぞれの背景や資質も全く違いますしね。

落合　まったく別。いま考えると、ジャックスは「ぶっ」と思うほど拙い。だけど当時のシーンの中では、あれが出てきたのは充分大きいことだったんです。

意味を伝え合うだけが重要なわけじゃない

――尾崎ってどういうジャンルにも定義しづらい感じは、当時からありましたね。新宿のチンピラみたいな格好したやつが、フォークギターを持って綺麗な声で、内省的なことを激しく歌う。

落合　洋楽のロックを聴いている子からするとロックじゃないし、「スプリングスティーンのマネじゃん、このレベルかよ」と言いそうだしね（笑）。あの当時、フォークは一回完全に消えてしまってるから、その文脈で語るすべもない。同世代っていうと、あの頃は吉川君とか、チェッカーズとか、あの並びのポップスかというと、それとは著しく違っている。だけどむちゃくちゃ声はいいし、美男子で、詞なんかも好きずきはあるにせよ「すごい詞だよね」ってことはみんな気付いていた。今でこそアルバム一枚

ごとの売り上げがそれぞれ100万枚を超えているような状態だけど、あの頃、代々木オリンピックプールや大阪球場でやってたときでも、アルバム一枚あたりのセールスは20万枚程度だったんですよ。それなりに有名になってきてはいたけど、買う人は20万人で、それ以外はあまりのストレートさに抵抗感を持っていた。尾崎が好きだっていう子がいると、その子も尾崎といっしょにクラスで浮いてしまう、時代的にはそんな感じだったですね。

——よくわかります(笑)。

落合 85年の11月、代々木オリンピックプールの2日目かな。「俺について来い」「お前たちを愛している」というMCに対して「尾崎は宗教かよ」って音楽誌サイドから一斉に批判が出たことがあって、私も、さぁーて困ったぞ、と。あいつの本意は、「何が正しくて何が正しくないかはわからないけど、それを考えて向き合おうとするお前らもみんな同じ仲間なんだ。そういう一人一人を俺は愛するんだ」というものなんだけど、ライブっていうスピードの中で勢いで語られるために、ほとんど宗教のように受け取られてしまう。あの時は私もどこかでうまくフォローしてあげるタイミングを探しながら、その機会を逃したな……というのがあった。

——ライブでは必死だし、気負ってますからね。

落合 あの頃、印象的だったのは、友達のいいところってなんだろうって話になったことがあるんですよ。その時、尾崎が言ったのが、「友達ってお互いに人の話を聞いてないよね」って。「2人とも全然違うことを喋ってるんだけど、喋ってるうちになんとなくリズムが合ってきて、うんうんって頷きながら、違うことを言ってるのに2人とも笑ってる。で、話し終えた時に、話はちっともかみ合ってないのに、ああ友達なんだなってちゃんと思える」。愚かしいって意味じゃなくて、人間のコミュニケーションが持っているリアリティってきっとそういうことなんだよね、だから必ずしも意味を伝え合うことだけが重要じゃないんだ、って話をしてたことが、すごく印象に残ってます。

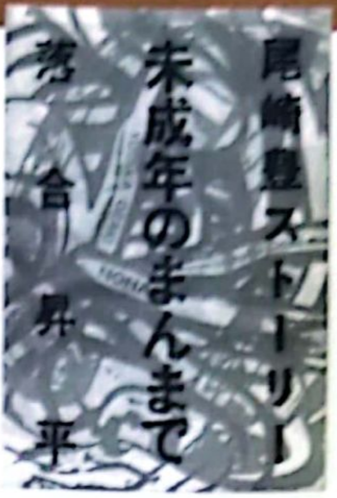
尾崎は街の中の奇妙なヤツのひとりなんだ

——すごく、尾崎らしい話だと思います。

落合 当時のロックっていうのは、同じ視線の高さでどれくらいリアルに共有できるかという方向を持ってたんだけど、その前のいわゆる高円寺から立川、福生くらいまでのロックの人たちの持ってたものとも、また違う。

——カウンターカルチャーの追い風から出てきたものじゃないですからね。

落合 あの一瞬のものであった気がするね。PAが出来る前は、人の前に立とうが座ろうが、ある種、向かい合った人間、車座の歌だったわけですよね。それが伝播していくっていうのが歌で、その後、PAシステムが出来たり、電波に乗ることの中で、いろんな関係性の変化が生まれてると思うんですけど。光の当たるものすごく巨大なステージとこちらの関係を楽しむこと、あるいは歌い手と自分との関係を問うようになった歴史っていうのは、ものすごく短いと思うんです。尾崎が圧倒的な共感で受け入れられた背景には、きっとそういうタイミングがあった。



▲「尾崎豊ストーリー　未成年のまんまで」(CBS・ソニー出版、1985年)

——そう、「共感」ですね。

落合 逆に、共感を呼び込む資質のなかったアーティストは、あの時に他のいろんな才能があっても潰れてた可能性がすごくあったと思う。単純に音としての響きや楽しさ、軽妙さで純粋にパーティーソング的に音楽を楽しんでいた人にとっては、暗黒の時代だったろうね。

——ちょうどロック革命の時代がある種、ポップスマニアには暗黒時代でもあったように。

落合 だから、いろんなものが出てきた方が音楽は幸せなんですよね。尾崎もいればいいし、例えば後に出てきた小沢健二のような人もいればいい。そういう人たちがそれぞれに百花繚乱のように活動できるのが、人間にとって、いちばん生々しく、楽しいことかもしれない。

——今は逆に、オザケン的なものの側が尾崎的なものを排除してるところがあったりしますしね。それを優劣じゃなく"多様性"として受け入れられるキャパシティを、音楽ファンが持てることが理想ですね。

落合 だからあの当時、尾崎が20万枚というのは、いいことだったと思う。100万枚を超えたりしたら、それは気持ちの悪いことだとも思う。「未成年のまんまで」の中で、彼は街の中の奇妙なヤツのひとりなんだよ、って言い方をあえて一所懸命してたのは、そういうことだった。必ずしも自分がポピュラーな人間である必要はないって思ってたような立ち位置の反映でもあるかもしれません。

落合昇平(おちあい・しょうへい)プロフィール

朝日新聞外報部を経て、EPIC・ソニーへ。「未成年のまんまで」は、入社以来の有給を取材につぎ込み、勤務終了後の深夜に執筆。ちなみに「落合昇平」は、業界内部の人間によるジャーナリズムへの参入、他社のアーティストへのコミットという2重のタブーを躱すために作られたペンネーム。

CamScannerでスキャン

「うつろ」な少年たちを読み解くためのブックガイド

尾崎豊、吉川晃司、本田恭章──1965年生まれの「時代」の表現者たち

文▶安藤礼二［文芸評論家］

対照的な地点から「時代」を築くことになる二人のロック少年がいた。尾崎豊と吉川晃司──1965年という同じ年に生まれ、音楽を志して高校を中退するという経歴まで共通している。そんな彼らの先駆けが、やはり高校を中退し、アイドル＝ロック歌手として自らの夢を実現した同年生まれの本田恭章だった。同世代の彼らが体現したあの時代のイメージとは何だったのだろうか──？

夏をすぎた教室に、一人の転校生がやって来る。ほっそりとして、息をのむような美しさをもった少年。しかし彼は、新たなクラスメートたちにほとんど口をひらこうとしない。いつもナイフだけを友とした孤独な学園生活。均質な集団のなかで生きることに馴染めず、つねに「学校」的なものに無言の異和感を表明しつづける少年。やがて彼は唯一の慰めであったナイフで自らを傷つけ、学期の半ばで、結局は誰にも心をひらくことのないまま「学校」を去ることになる。自閉と破壊、そして独りであること。本田恭章がデビュー作『2年B組仙八先生』で演じたのはそんな少年だった。1981年春から1年間にわたって放送された『仙八』は、その放送回数の長さゆえにか、その後ほとんど再放送されることはなかった（現在に至るまでビデオも発売されていない）。しかし同じく生徒役で、のちに「シブがき隊」を結成する本木・薬丸・布川の3人を中心にして、14歳のやり場のない「青春」を描いて、一連のシリーズのなかでも高い完成度を示した佳作である。そのなかでも後半から登場し、その後の物語の展開の中心になってしまった本田恭章の存在感は鮮烈だった。その少年像は、本田がもともともっていた個性を純粋に抽出するようなかたちで造形されたものである。デヴィッド・ボウイやデヴィッド・シルヴィアンに憧れ、実生活でもやはり「学校」に馴染めず、私立高校のデザイン科に在籍していた本田は、この番組出演を機に高校を中退、アイドル＝ロック歌手としての自らの夢を実現することになった。彼の存在感に脅威を抱いたジャニーズ事務所の露骨な圧力によって、アイドルとして大成することはできなかったが、本田恭章こそ、そのすぐあとに登場し、それぞれまったく対照的な地点から「時代」を築くことになる二人のロック少年の、文字通りの先駆であった。

ロックに進まざるを得なかった少年たち──あるいは『コインロッカー・ベイビーズ』

尾崎豊と吉川晃司。「時代」を築いた二人の少年。本田恭章を含めて、彼らは皆1965年という同じ年に生まれている。特に尾崎と本田は、東京郊外の市立の小・中学校を卒業して特色のある私立高校に入り、音楽を志して中退するという経歴までほとんど同じである。これに広島の名門高校を中退してデビューした吉川晃司のキャリアを重ね合わせた時、そこには「学校」的な生活に異議をとなえ、どうしてもロックに進まざるを得なかった少年たちの内面を集約するかのようなイメージを見出すことができる。それは本田が愛読し大きな影響を受けたと公言している一つの小説が描き尽くしたものだ。村上龍の『コインロッカー・ベイビーズ』。そこで全面化されたのは「空虚」という主題である。社会が均質化し、まったく特徴をもたない両親（つまりは容易に取り換えのきく擬制としての家族）から生まれた、ごく普通

CamScannerでスキャン

の少年たち。彼らのなかに宿る、創造性にも、そしてまた自己破壊にまでも至る「空虚」。1980年という象徴的な年に発表され、村上龍が狭い意味での「文学」を超えた記念すべき作品である。そして、作品全体を覆うその雰囲気に「うつろ」という的確な表現を与えたのは作家・中上健次であった。親という存在を知らず、コインロッカーという空虚な場所を母胎として、誕生の瞬間に死に瀕しながらもこの世界に生まれ落ちた二人の少年キクとハシ。やがてキクはこの世界に破壊をもたらし、ハシはその破滅のなかで「新しい歌」を見出すことになる。中上は「コインロッカー・ベイビーズ」が発表されるとすぐに、その作品が、当時自らが取り組んでいた「宇津保物語」（父に捨てられ、母とともに樹の「うつろ」のなかで、動物たちと交歓し成長した音楽の天才を描いた古典）のテーマを、現代を舞台にして蘇らせたものだ、と高く評価した。「うつろ」とは精神的な空洞でもある。それは人を破壊と破滅に走らせるが、同時に透明で、あらゆるものを受け入れることを可能にする「器」でもある。だからそこには、無限の音楽が孕まれるのである。すべての芸能・芸術とは、このような「うつろ」からこそ生まれてくるのである、と。

「うつろ」を生きる世代に与えられた表現――あるいは「To-y」「Sex」

中上健次のいう「うつろ」の自己破壊的な側面は、尾崎豊の歩んだ悲劇そのものである。だがこの「うつろ」にはあらゆる表現の母胎となるポジティブな面も存在する。この「なにもないこと」の生き生きとした、積極的な特性を最大限に発揮したのが、吉川晃司である。吉川の体現する、過去をもたない健康的な「空虚」さ。それは吉川自身の生み出した音楽ばかりではなく、その存在の影響をうけて、吉川をモデルとしてつくられた他の表現分野の上にもはっきりと刻印されている。直接には吉川が「民川裕司」を演じた3本の映画があげられるが、村上龍の問題意識を引き継いで、吉川を狂言回しに、その世代のもつ「うつろ」の創造性を最も美しく描き出せたのは、上條淳士の漫画「To-y」と、それにつづく「Sex」であろう。「To-y」は80年代なかばの芸能界を舞台に、藤井冬威という一人の少年が自らの「新しい歌」を発見してゆく過程を描いた物語である。冬威は、徹底して「無色透明」であることによって、未知の音楽の可能性そのものとなる。周囲の人間は、冬威の純粋な「白」に引き寄せられる。アイドルとしてデビューしていた「哀川陽司」もまた、冬威とのつき合いのなかで新たな自分を発見してゆく。上條が描いた「藤井冬威」こそ、本田恭章、尾崎豊、吉川晃司のもつ可能性に見事なかたちを与えたものであろう。上條はこの後、さらに村上龍的なテーマを追求してゆくことになる。世界の色を感知できず、吉川の映画処女作のように「海」から出現し、過去を一切もたない一人の少年。そして幼い頃互いの耳にピアスの穴をあけ、血の交わりをした一組の少年と少女。沖縄と福生という基地のある街を舞台に、このような3人が活躍する未完の大作「Sex」こそ、「うつろ」を自ら生きなければならない世代に与えられた表現の一つの到達点である。

CamScannerでスキャン

夢のある優しいワル＆閉鎖的な愛、そして知的な側面こそモテ男の王道と見つけたり

▶島田文子［フリーライター］　イラストレーション▶インナミリサ

年たちのカリスマとしてだけではなく、女子の胸キュン・アイドルとしてもオザキは人気絶大だった。
こでは彼がモテる理由をルックスではなく、歌詞や発言から考察してみた。
こから見えてきたものは、古今東西のモテ男の条件と一致する普遍性だった。

崎豊と言えば、やっぱなんと言ってもまずは、〈ぬーすん
イクで走り出す～〉（「15の夜」）である。ファンじゃなくて
がメロディとともに歌い出せる圧倒的な代表曲と言え
う。で、行き先も解らぬまま盗んだバイクで走り出すの
般的に男のやることだと思われ、「誰にも縛られたくな
自由を求めもがき苦しむ的な、熱い男目線の尾崎モ
数々に男たちが共感するのもわからなくはない。変
ネームで呼ばれることもなく、誰もが「オザキ」と名字
のカリスマ性は格闘家のそれにも近い世界だ。
にとってはどうだろう。男だけの世界にとどまらず、
認定されるからには、女心にも響く何かがあるに
わけで、もがいて叫んで這いつくばって転がり続け
い歩く……そんなかいつまんだイメージだけでは
なれそうもないのだが、じっくり女目線で分析して
ザキはひとつのモテパターンに当てはまっているこ

。女は基本的にワルが好きだ。「優しい人がス
ず、優しくて真面目なスポーツマンの人気絶頂
学年まで。その後の中学高校生活の中で、メ
に位置するのは主張を持ったワルであるとい
先生」シリーズでも明らかだ。
なんて出来やしなかった　夜の校舎窓ガラ
　信じられぬ大人との争いの中で許し合い
合えただろう〉（「卒業」）
コをふかして見つかれば逃げ場もない　し
背を向けながら心のひとつも解り合えない
「15の夜」）
ーがあと少し早かったら、「金八先生」シリ
の放送室に立てこもった加藤が逮捕され
ージックはこの有名な2曲のどっちかだっ
ただろう。とはいえ、ただバイクを盗んだりガラスを割ったり
するのはワルじゃなくワルガキで、迷惑な存在でしかないの
だが、〈口うるさい大人達のルーズな生活に縛られても
敵な夢を忘れやしない〉し、時には〈親の背中にひたむきさを
感じて　ふと涙をこぼした〉（ともに「十七歳の地図」）りす
るあたりに更生の余地も感じられ、これぞ「夢と優しさのある
ワル」というモテの王道である。

私が居なかったら
この人はひとりぼっち♥

そしてふたつめ。〈ぬーすんだバイク〉に匹敵するオザキを象
徴するフレーズと言えば、〈I LOVE YOU〉。今だけは悲しい
歌を聴きたくないよ、と歌うその歌がすでに悲しく、捨て猫、
落ち葉、空き箱、きしむベッド、という具合にかなり幸薄いモ
チーフの連発なのだが、意外とこの幸薄い感が女心のツボ
でもある。最初っから「愛」しかないのだから、大事にされる
に違いないという、一種の恋愛盲目マジックだ。〈こんなに君
を好きだけど　明日さえ教えてやれないから〉（「僕が僕であ
るために」）という、明日のことさえわからない刹那的な世界
は、昼ドラというよりはむしろ少女マンガのテイスト。
〈分け合う寂しさに怯えた二人の絆が　凍えた風に吹かれ
てる　誰もがみな一人じゃいられず二人で分け合うことすら
できない〉（「汚れた絆」）
〈分け合うものなど初めからないけど　心さえあればいつでも
二人はあるがまま〉（「ふたつの心」）
〈時々愛の終わりの悲しい夢を君は見るけど　僕の胸でおや
すみよ　二人の人生わけあい生きるんだ　愛の行方に答え
はなくていつでもひとりぼっちだけど〉（「FORGET-ME-NOT」）
分け合うのか分け合わないのかどっちなのか迷うところだ
が、「与える」でもなく「奪う」でもないのがオザキの恋愛スタイ

ル。事実上のラストアルバムとなった「放熱への証」の中の一曲ではこんなことも言っている。

〈裏切られても信じることから　奪われても与えることから
寂しくても分け合うことから　悲しくても微笑むことから　君なしじゃ僕のままでいられやしない〉(「自由への扉」)

キリスト教の教えのようないわゆる無償の愛というのは、母親と子供のそれに重ね合わせられるからなのか、女の立場で歌われることがヒジョーに多く、男側からの無償の愛のアピールは、男は自由に生きて女は耐えて見守る的なシチュエーションにうんざりの女にはかなりクラッとくる殺し文句である。私が居なかったらこの人はひとりぼっち、またはこの世界にふたりぼっち、という儚さに「ホットロード」世代は弱く、夢のある優しいワルは氣志團にも歌えるが、この幸薄さはオザキならではの技だと思われる。

孤独を分け合いたい女には、セラピストの役割を完璧に果たす

夢のある優しいワル、そして閉鎖的な愛。それらのモテ要素を含んでいたとしても、バカは困る。三つ目に挙げるのは、すべてに説得力を持たせるオザキ本人の持つ知的な側面である。常に内観的で文学を感じさせる街の風景の描写など、楽曲面からもバカのワルではないことは感じられるが、生前に彼が語ったインタビューなどを読み返すと、その知的っぷりは想像以上。

「親父とか兄貴っていうのは、兄貴が小学校のときから宇宙のことや宗教のことを論じあってて、僕はそれを聞きながら育ってきた」というオザキは、「中学のときに、すごく哲学的なことに憧れて、高校に入ったら哲学書をいっぱい読もうと思った」という。でも「哲学書って、こうすればいいんじゃないかなってことは書いてあるけど、僕にとっての答えなんて全然書いてないじゃないかと悟った」(1985年8月号「パチパチ」)ため、読まなかったらしい。哲学書には人間はこうあるべきである、という日常のセオリーは書いてあるけど、実際はそうじゃないじゃないと語る19歳のオザキ。88年に覚醒剤所持で逮捕されたときでさえ、釈放直後のインタビューでは「戸塚署では3人一緒の部屋だった。ほとんど黙りこくって本を読んでた。ゲーテの語録とかヘルマン・ヘッセとか」(1988年4月号「パチパチ」)と、淡々とした中にただならぬ知的さを漂わせていたものである(そもそも、音楽誌で釈放インタビューを受けること自体がただ者ではないのだが)。「例えば、アインシュタインなんてさ、『自分のやっていることの中で一番馬鹿げたことが、この世の中にとって大切に思える瞬間があった。それが真理である』って言ってるんだけど〜」(1988年11月号「ロッキング・オン・ジャパン」)などと、活字になっても3回くらい読み返してなんとなく意味がわかるようなことをサラッと言われ、なるほどねと応えなければいけないインタビュアーも本当に気の毒なくらいだ。

アルバム「回帰線」リリース後の85年ごろ、当時話題になりつつあった生オザキを見に行ったことがある。ライブ中盤では、オザキがポエムを延々と読むコーナーがあって、その難解さと高すぎる温度にかなりひいた思い出があるが、本人が他界し伝説化した今となってはそれも貴重な体験かもしれない。

「僕が歌を始めるキッカケになったのは、街の疎外感みたいなものを感じていたことからだった。すべての人々が、心に抱えている問題というものに対して、僕ができる唯一の優しさみたいなものを投げかけられたらいいんじゃないかって思ってるから、僕はその場限りで楽しければいいって音楽にはしたくない」(1986年3月号「パチパチ」)

オザキワールドの重要キーワードである「心の孤独」を分け合いたい女には、セラピストの役割を完璧に果たすのだが、そのモテ男オーラはボケッとしていてはなかなか受信できない代物でも……ある。

二大"青春芸術家"の魅力と魔力

文学者としての尾崎豊、ポップ・スターとしての太宰治

文▶宝泉薫［著述業］　イラストレーション▶丸橋圭太郎

尾崎豊ほど"文学的"な聴かれ方をしているアーティストもなかなかいないが、特に共通する部分の多いのが太宰治だ。純粋さ、青さ、脆さといった若さの属性を物語や歌という芸術に昇華させて幅広く支持され、若くして亡くなったふたり。でも、それだけじゃない。彼らが完全無欠の"青春のカリスマ"となった理由、ひとつジックリ考えてみましょう――。

尾崎豊の「卒業」を聴くと、石川啄木を思い出す。歌い出しの〈校舎の影　芝生の上　すいこまれる空〉という一節が「不来方(こずかた)のお城の草に寝ころびて　空に吸はれし　十五の心」という短歌と通じ合う気がするのだ。実際、彼の音楽ほど、文学的な聴かれ方をしているものも稀れだろう。明治以降の日本文学は、自らの思春期的葛藤を原稿用紙にぶつけた文学青年たちの屍の上に成立したところが大だが、尾崎が音楽でやったのも似たようなことだった。青春の芸術化と、その後のあっけない退場。中でも、そのありようが一番近く感じられるのが太宰治である。

抜群の大衆動員力を誇る二大ヒーローの類似点

史上最年少の芥川賞作家・綿矢りさもファンだということで知られる太宰は、戦前から終戦直後にかけて活躍。尾崎同様、お坊ちゃん的環境に育ちながら、それを嫌い、権威への反抗や愛への不信をテーマに書き続けた。最晩年には、重鎮の志賀直哉にエッセイで噛みつき、最期は愛人との入水心中。というわけで、終生、青春(あるいは、子供)を卒業できなかった人でもある。

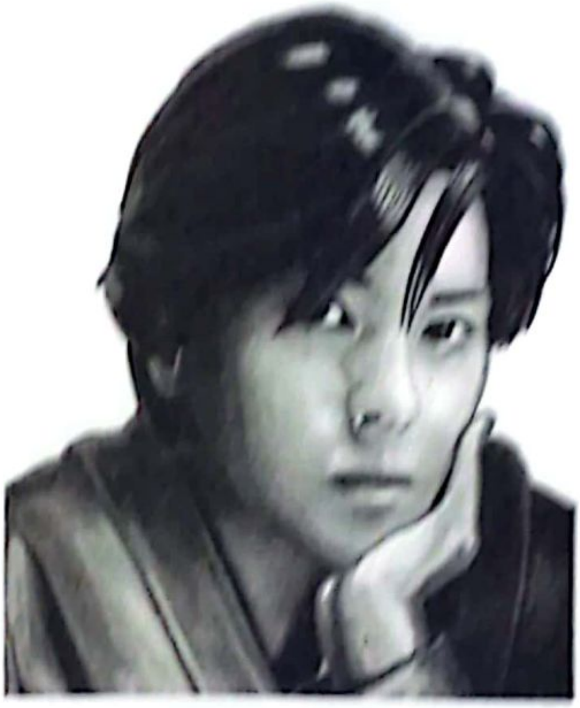
しかし、それゆえに、後世の若者からも愛され、命日に催される"桜桃忌"は今も大賑わい。それはあの"尾崎ハウス"現象にも通じるものだ。もっとも、天寿を全うしなかったり、衝撃的な死を遂げた文学者や音楽家は他にもいる。にもかかわらず、このふたりが突出した形でファンの熱狂を持続させているのはなぜか。

ひとつには"青春芸術家"としての完結性である。太宰研究家の奥野健男は、不惑を迎える一週間前に自殺したことについて「弱さを一生涯持ち続ける強さがあった。(略)四十歳はそれを持ち続けられる限度であったかもしれない」と言い"文学的自然死"という言葉を使っているが、尾崎の26歳5か月はさらに"少年としての強さと弱さ"を持ち続けるための限界だっただろう。いずれにせ

「卒業」「15の夜」「十七歳の地図」いずれも作詞・作曲:尾崎豊

CamScannerでスキャン

[illegible]、どちらも若い[illegible]、青春
[illegible]の偶像を文字通り体現[illegible]
芸術家"として[illegible]
　さらには、物言いのわかりやすさ、というのもある。[illegible]
[illegible]
[illegible]
といったキャッチーな[illegible]
ではない読者からも支持された太宰。心中未遂や薬物中毒といった私生活のスキャンダルまで、作品の題材にしてしまうところも、ゴシップ的な興味をそそった。同様に、尾崎の場合も「盗んだバイクで走り出す」（「15の夜」）や「夜の校舎窓ガラス壊してまわった」（「卒業」）などの行動描写が決して[illegible]
[illegible]若者たちから「よくぞ言ってくれた」という喝采を浴びる。それが訴求力を持ったのも、彼自身が同じ経験をしてきて、そこから切実で赤裸々な叫びを発したからだろう。デビュー前の尾崎が所属事務所の社長に「自分の音楽のどこが面白いか」とたずねたとき「根性抜きとフィーリング・ギター」という[illegible]に言われてガッカリした、というエピソードがあるが、コードの知識や演奏技巧といったものより、このリアリティが誰にも真似のできない音楽を生み出したのである。



　とはいえ、身をもって波瀾万丈の青春を告白し、若いうちに死ぬ、という要素だけではまだ足りない。太宰や尾崎が、カリスマ的な"青春芸術家"になれた最大の決め手は、別のところにあるのだ。
　それは――顔、である。

女も男も惹きつけてやまない"カッコよさ"

　身も蓋もない言い方だが、両者がとんでもない醜男であったなら、これほどの熱狂は生まれなかっただろう。それも、ただの"美男"ではない。世の中にはスキャンダル映えする顔というのがあり、両者はまさにそれなのだ。
　津軽人独特の彫りの深い顔立ちに、大地主の息子ならではの甘さと放蕩による憂いが加わり、心中相手にも事欠かなかった太宰。[illegible]
[illegible]の魅力を[illegible]のだから。
　さらに、この手の顔が有効なのは女性に対してだけではない。じつは男性にも、[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]性的コンプレックスがからみ合いによって育まれたのである。
　ところで、この原稿を書いている途中、新聞を見ていたら、偶然、尾崎のライヴヴィデオを見たという女子高生のこんな感想が載っていた。
「カッコいいじゃん！　今まで歌しか知らなかったけど」
　――そう、"カッコいい"ことは"歌"と同じくらい、いや、もしかしたらそれ以上に重要なのである。[illegible]にしたって、太宰が[illegible]みたいな顔[illegible]だったらファンになっただろうか。そして、[illegible]のルックスが[illegible]みたいだったら……。

夭逝の天才詩人、尾崎豊の散文詩をめぐって――

尾崎流・引き裂かれた僕と君、あるいは彼と彼女の「憂鬱」

尾崎豊は衝撃的な死を迎えたが、
多くの思想家たちの死に様のように、
それ自体はけっして珍しいものではない。
死んでいった思想家たちの
作品の断片が繰り返し語られるように、
尾崎の楽曲・散文詩・小説など、
残された作品の「潜在的可能性」を
語ることこそが、彼を愛した人々の
「本質的な使命」なのではないだろうか。
気鋭の哲学者が考察する、散文詩人、
思想詩人としての尾崎豊のすべて――!!

文▶町口哲生［大学講師］

尾崎の死は特別ではない……

尾崎豊が26歳で死んで、今年で12年が経つ。その死に関して色々取りざたされてきた。しかし、尾崎のような死はけっして珍しくない。僕は大学で「現代思想」という講座を担当している。この講座は、20世紀西ヨーロッパの代表的思想家、たとえばベンヤミン、アルチュセール、フーコー、ドゥルーズなどを取り上げ、彼らの思想をわかりやすく解説するという趣旨のものである。実は、今取り上げた4人はかなり尋常でない最期を迎えている。ベンヤミンは、ゲシュタポに追われ、フランスとスペインの国境で自殺。アルチュセールは、妻を絞殺し、数年後に心臓発作で死去。フーコーは、癌(一説にはエイズ)で死去。ドゥルーズは、肺が機能せず、自宅アパートから投身自殺。そして、尾崎は傷だらけの姿で……。

ベンヤミンの友人であったアドルノは、ベンヤミンを追悼した著書の中で、次のように述べている。「一九四〇年秋、ニューヨークで彼の死を告げるニュースを受け取ったが、その時私の感情は、事実また文字通り次のようなものであった。この死が一個の巨大な作品の完成を断ち切り、哲学がそもそも期待することができた最良の部分が、それによって哲学から奪われてしまったのだ。彼の作品の内で現存するものと、その可能性に比べるなら
単に一断片に留まっているものとを整理し、このような
在的可能性についての予感が再び喚起されること、
を目指して微力ながら持てるすべてを投入することを、
はその時以来きわめて本質的な使命と見なしてきたので
ある」。

この引用文で「この死が一個の巨大な作品の完成を
断ち切り、哲学がそもそも期待することができた最良の
部分が、それによって哲学から奪われてしまった」という
箇所の「哲学」を「音楽」あるいは「文学」と置きかえるな
らば、尾崎が残した楽曲、散文詩、小説など作品の「潜
在的可能性」について語ることが、彼を愛した全ての
人々の「本質的な使命」といっていい。このような観点か
ら、本論考では、これまであまり語られてこなかった、尾
崎の2つの散文詩集『誰かのクラクション』と『白紙の散弾』
を取り上げることとする。散文詩とは、「形式は散文で、
内容は詩的な情緒を表現した文学作品」である。

『誰かのクラクション』をめぐって

本書は、1985年10月、尾崎が19歳の時に刊行した
篇からなる散文詩集である。この年の3月に2nd『回帰
線』を、また11月に十代最後の3rd『壊れた扉から』をリ
リースしている。前者は、「卒業」に象徴されるように学校
や社会への怒りを前面に出したメッセージ色の強い楽曲
が収められている。また後者は、そうした対学校あるい
は対社会的なメッセージ色が薄められ、青年が大人に

CamScannerでスキャン

会への階梯を拒否しながらも、それを少しずつ肯定せざるをえなくなる自分自身へ両義的に葛藤した曲が収められている。本書は、テーマや内容的に、『壊れた扉から』の世界に近い散文詩集である。

たとえば、第1篇の主人公の彼(僕)は、多くの問題を抱え、自分自身を、街の他の誰よりもだめな存在だと認識している。注目したいのは、汗だくで働く労働者の悲しみや苦しさが、彼の胸に伝わってくるという件である。つまり主人公は、大人社会への階梯を拒否しながらも、それを少しずつ肯定せざるをえなくなる自分自身へ両義的に葛藤しているのだ。「くたばれ、くたばれ」と罵りながらも大人社会へ参画せざるをえない者の「憂鬱」といった感情が素直に表出されている。これは、第2篇以降の主人公の彼(僕、時に俺)にも変奏されていく基本的感情といっていい。

では、主人公の彼(僕)にとっての救いは何だろう?それは、人間がペアになっている時に派生する観念領域である「対幻想」である。たとえば、第11篇の主人公である彼(俺)は、彼女(君)と付き合っているが、その関係は、愛よりはもっと冷え切った気持ちで、友情よりは同情、傷を舐め合うだけのような関係である。しかし、彼女のぬくもりはほんの少し愛みたいで、淋しくなったらまた会いに来ればいいといった微妙な関係でもある。「憂鬱」な主人公や彼女(君)にとっての「対幻想」へのある種の救いが、孤独や胸の痛みとともに、ここでは両義的に描かれている。

なお、この散文詩集は、書き下ろしではなく、当時尾崎がラジオ番組で読んでいた原稿をそのまま掲載したらしい。したがって事後的に散文詩集として編集した作品集といえるかもしれない。また本書は右開き横書きで、左ページには、タイポグラフィ化した英語の単語や文章、数字、写真が、右ページには散文詩が掲載されており、両ページの行間を読み進めるスタイルとなっている。「潜在的可能性」という点でいうと、従来の「読む」ことに主眼をおいた文学作品よりも、「感じる」ことに重きをおいた作品である。そういう意味では、17歳で夭折した山田かまちの「17歳のポケット」のようなコンセプトの散文詩集といえるだろう。

『白紙の散乱』をめぐって

本書は、『月刊カドカワ』の1990年8月号から91年7月号に断続的に掲載された65篇の散文詩からなる詩集である。刊行したのは、92年2月、尾崎が死ぬ2ヵ月前である。尾崎は、86年1月から約2年半にわたり活動休止をし、その間単身NYに渡る。NYではドラッグ浸けにされ、帰国後もその生活が続き、87年12月に警察が逮捕。その後88年5月に結婚、9月に4th『街路樹』をリリースするが、最初の事務所と移籍問題でトラブり、1年半にわたり活動休止。そして長男の誕生を経て、90年春に2つ目の事務所に移籍し、11月に5th『誕生(BIRTH)』を発表。この時期から『月刊カドカワ』に小説や散文詩を発表し、90

「誰かのクラクション」
(1985年10月25日初版発行)

「白紙の散乱」
(1992年2月29日初版発行)

年8月から「白紙の散乱」の連載がスタートする。

この時期の尾崎はさまざまなトラブルにより精神的に極限状態にあった。それは本書に収録された散文詩にも色濃く反映されている。まず、「独り」という言葉が増え、時に自分の弱さや無力さが吐露されている作品が多い。たとえば「目を閉じていると」「夜の傷」「手探りのまま」「曖昧な警告」などがそうだ。また、「君に会えたら」「この向こうに」「美醜」「散歩道」などでは、「対幻想」へのある種の救いが、孤独や胸の痛みとともに、時に心の叫びにもなり、より深化した形で両義的に描かれている。

ところで、「誰かのクラクション」では、言語と言語、あるいは文と文との緊張関係が散漫で弱かったのに比べて、「白紙の散乱」は、慎重に言語を取捨選択した結果、言語あるいは文章間がピンと張りつめている。文学的な完成度からいえば、前者の比ではない。吉本隆明が、本書を「掛け値なしに見事な文学作品」と評したのも首肯できる。

なお、本書は左開き縦書きで、右ページには主に尾崎が撮影した写真が、左ページには主に散文詩が掲載され、風景や静物を被写体とした写真というメディアで、散文詩をイメージできる構成となっている。要するに、風景や物といった文化的なコード(決まり事)によって読み解きる写真の象徴レベルにおける意味をおくことで、散文詩世界をイメージしやすくしている。したがって、「誰かのクション」よりもさらに「感じる」ことに重きをおいた作品で。そういう意味で、村上龍の「寂しい国の殺人」のようジュアル・テキストの先駆といえるかもしれない。もっと上のそれは、社会的テーマが主であるが、尾崎の場むしろ個人の実存がテーマなのだけど。

ボードレールと尾崎豊の「憂鬱」

萩原朔太郎によると、西洋近代における散文詩の創はボードレールである。散文詩とは、一定の韻律法則を無視し、自由に散文形式で書きながら、しかも全体に音楽的節奏が高く、かつ芸術美の香気が高い文章である。ツルゲネフ、ボードレールなどすべて散文詩と呼ばれるものは、一般に他の抒情詩などと比較して、内容上に観念的、思想的な要素が多く、むしろエッセイ的、哲学的な特色を多くもっている。そこでこの特色から、他の抒情詩等に比較して、散文詩を、思想詩、またはエッセイ詩と呼ぶこともできる。

また音楽家の場合、歌詞を書く時、まず散文詩から書き上げる人がいる。先述のように、散文詩とは「形式は散文で、内容は詩的な情緒を表現した文学作品」である。したがって、音楽家にとって歌詞と詩の中間といったところで、書きやすい文学形式といえる。何より、自分自身の今の気持ちを書き連ねる点において、抒情詩や定型詩の形式よりも感情の表出に適した文学形式であり、それゆえ尾崎らしさを発揮できている。

ところで、ボードレールの詩を彩る基本的感情は「憂鬱」である。ボードレールは、「パリの憂鬱」という散文詩集以外に、「悪の華」第1部にも「憂鬱」というタイトルの詩を4編ほど収録している。ベンヤミンによると、ボードレールは、憂鬱者として、時間の流れのうちに破局だけを見ている。つまり彼にとって「〈先へ先〉へと進んでいくのが破局」なのだ。結論として、尾崎の2つの散文詩集「誰かのクラクション」と「白紙の散乱」は、内容上に観念的、思想的な要素が多く、エッセイ的、哲学的な特色を多量にもっており、思想詩集、またはエッセイ詩集と呼ぶことができる。そしてその基本的感情は尾崎流の僕と君、あるいは彼と彼女の「憂鬱」であった。

●参考文献

テオドール・W・アドルノ「ヴァルター・ベンヤミン」(河出書房新社)
尾崎豊「誰かのクラクション」(角川書店)
山田かまち「17歳のポケット」(集英社文庫)
尾崎豊「白紙の散乱」(角川書店)
村上龍「寂しい国の殺人」(シングルカット社)
「萩原朔太郎全集第2巻」(筑摩書房)
「ヴァルター・ベンヤミン著作集6」(晶文社)
ボードレール「パリの憂鬱」(岩波文庫)
ボードレール「悪の華」(集英社文庫)

書評でポン 番外編

“語られなかった”カリスマ

意外と少ない言説からさぐる、尾崎の“語られ方”

文▶栗原裕一郎［ライター］　イラストレーション▶井上陽子

尾崎豊は社会現象だった。若者のカリスマに祭り上げられたし、非業の死を遂げたからなおさらだ。それだけに、いわゆる"オザキ本"は山ほどあるが、ベッタリや暴露でなく批評として成立しているものは多くない。そのなかからいくつかを拾い出して検証してみよう。知識人・文化人は、どう尾崎を捉えたのか？　どの言説がもっとも妥当かは、自分で考えてくださーい！

尾崎豊にまつわる言説の最大の特徴はというと、その「貧しさ」に尽きるだろう。んもう数だけはやたらとある、主に関係者その他によるオザキ本や、批評というにはちょっとどうかといわざるを得ない記事群を脇に除けてしまうと、あれだけの社会現象だったのに、いわゆる知識人や文化人がまともに取り合っているものは驚くほど少ない。

例外的にビビッと反応したのは、フェミニズム関係と宗教(学)関係の人たち(というほど数がいないのだが)だった。それ以外でまとまったものというと、ノンフィクション作家の吉岡忍による「放熱の行方　尾崎豊の3600日」(講談社文庫、2001年)くらいしか見つけることができない。

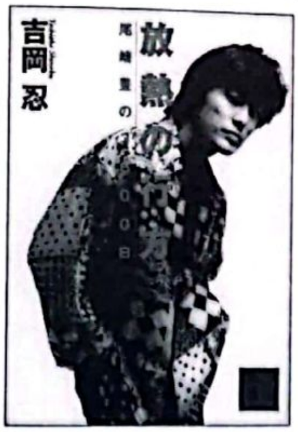
ということで、この「例外」からまず見ていくことにしよう。

成功の結果イコール失敗の原因

「放熱の行方」は、尾崎豊の死のすぐ後の1992年7月から総合雑誌「現代」で開始された連載をまとめたもので、執筆意図について吉岡は次のように記している。

〈世の中には成功した人間はたくさんいる。失敗した人間は、その何十倍もいるだろう。しかし、その成功の結果が、そのまま失敗の原因となり、みごとなまでに失敗に突き進んでみせた人間は多くない。／きみは、そういう一人だった。そういう数少ない一人だった。／この少数の人たちが体現してみせた成功と、それゆえの失敗のひとつながりの道程にこそ、その社会、その時代の相貌が凝縮し、沈殿している。統計や図表や概説からはこぼれ落ちてしまう、もっとも官能的で、微熱を帯びた相貌が、である。／だから私は、きみの肖像を描いてみたいと思った〉

バブル経済に浮ついていた時代の裏の顔を暴いた表現者、いわばそんな認識に立脚し、尾崎豊の3600日がつづられる――〈自分を取り巻いている現実を、まわりの明るい騒々しさにまどわされないで凝視し、そこから歌を紡いできたきみの軌跡を通じて、私たちは一九八〇年代から九〇年代初頭にかけての十年間の意味を見直すことができるのではないか〉。



吉岡忍
「放熱の行方　尾崎豊の3600日」
(講談社文庫)

時代状況と真っ向から対立していた人物という認識は、吉岡以外の論者にもおおむね共有されている。この対立を「時代錯誤でドンキホーテみたいに戯画じみた反抗」と見れば、取り立てて言及するには及ばないという判断になるだろう。

成功と裏腹の失敗者という視点の要請からか、後半になるにつれ、尾崎豊という人のネガティブな面や、迷走以降の作品の詰めの甘さなどを厳しく指摘する記述が現れるようになる。読みようによっては、死後すぐに発表されたこともあり、死者に鞭打っていると受けとめる人もいるかもしれない。次に紹介する、尾崎論の中心人物といっていい、女性史学者の山下悦子

CamScannerでスキャン

は、まさにそのように読み吉岡を批判している。

アナキストとしての／文学者としての尾崎

尾崎は死後、世代を超えて認知されていったわけだが、とりわけ主婦層に目立った動きがあり、新聞がわざわざ報道したくらいだった（『朝日新聞』1993年4月8日付朝刊「尾崎豊に世代超えた共感　『10代の教祖』、死から1年」など）。

山下悦子はこの主婦の動向に、尾崎豊が感じていたのと同質の抑圧を見ている。

〈女はこうあるべきだとか、女のくせにとか、まだまだ女には制約が多い。男性もいろいろあると思いますけれども、それ以上に女性が再生産のシステムのところで、封じ込められ、いろいろ背負わされてきたというのがあると思うんです。／（中略）それに夫や子供のために生きてきた主婦には、我慢我慢でやり残してきたことがいっぱいある。女性の場合、四十歳前後から第二の思春期のような時期になるんですね〉（『尾崎豊・魂のゆくえ』PHP、1994年）

『魂のゆくえ』は、吉本隆明、山折哲雄、芹沢俊介、森岡正博、尾崎健一らとの対談を集めたものだが、これについては後ほど触れるとして、山下による尾崎論『尾崎豊の魂』（PHP、1993年）をまず先に。この評論は、尾崎の死後溢れた醜聞や憶測まみれの「尾崎評」や、その反面での「神格化」に抗すべく、〈偏見や醜聞も含め、尾崎の残した音楽、ビデオ、小説、詩集といった「作品」全てを、自由な感性で把握することが、一番正確な尾崎像を浮かび上がらせる方法なのではないか〉（「まえがき」より）と書かれたもので、尾崎豊の「反逆の精神＝イロニー」を、高群逸枝などアナキストの正統な系譜と位置づける部分が最大のポイントとなっている。

〈尾崎のことを反社会的だとか、不良の代弁者だという大人が多いが、それはまったくの間違いである。／彼は、私たちを束縛する制度や既成の価値観から解き放たれた感性で、本来的な自分を見出し、自由に生きたいと望んだだけだ。見栄や偏見から離れた眼差しで、人と人との関係をみつめようとしたのである〉

高群逸枝はご存じのように、平塚らいてうと並び日本のフェミニズムの始祖とされる存在で、山下のデビュー作は『高群逸枝論』だった。高群に通じるものを見たから山下は尾崎に惹かれたのだろうが、この接合は判断が分かれそう。山下以外にも、フェミニズム系の学者で尾崎にハマってる人は何人かいるのだけれど、ぶっちゃけた話、目が曇ってるんじゃないの？と思うところが少なくなかったりする。そんななか、山下は例外的なくらい冷静なのだが、先に触れた吉岡忍への批判などには首を傾げるところがないではない。ゴシップ的な箇所への反論などは措くとして、たとえば、吉岡による尾崎作品についての〈ひとつひとつの言葉が現実の裏付けを欠き、イメージをふくらませないまま、ぶっきらぼうに埋め込まれている〉などといった批判的な評を引き、〈批評の水準にまで到達していないひどく稚拙な内容〉〈大人社会の尾崎豊への偏見にまみれた批判〉と頭から否定する。そうか？　吉岡は当時の時代状況や尾崎の視野の狭さなどを裏づけとしながら評価を下しており、「偏見」「稚拙」と片づけたがる動機の方にむしろ「思いこみ」あるいは対象を逸脱した「願望」があるように見えてしまうのだが。まあたしかに吉岡の本はちょっと説教臭いんだけど。

もしかしたら吉岡への批判は、『尾崎豊の魂』の「まえがき」にあるように、作品と作者がすっかり癒着してしまっている事態を改善しようとするあまりの勇み足だったのかもしれない。対談集『魂のゆくえ』は、尾崎作品の重要性を確認するという、山下のそんな動機ゆえに成り立った本と見ることができると思う。

メインに置かれているのは、吉本隆明および父・尾崎健一を招いて行なわれた対談で、初出は『宝島30』1993年10月号。「LOVE WAY」の「共同条理の原理の嘘」といったフレーズからも想像がつくように、尾崎豊が吉本隆明『共同幻想論』などを愛読していたことは知られており、その吉本に尾崎作品を語ってもらうことこそ〈何よりも尾崎自身が望むことではないだろうかという一瞬のひらめき〉から実現した対談だと「まえがき」にある。重要と思われる吉本の発言を引いてみたい。

〈（尾崎の言語表現というのは）本格的な評価をしないといけないんじゃないかというのが僕の印象です。この人の作詞と言われているものとか、散文詩、たとえば『白紙の散乱』なんかも掛け値なしに見事な文学作品としていい作品だと思います。（中略）そういう意味では、まったく違うように見えても中島みゆきという人にとてもよく似ているという印象です〉

小説では『普通の愛』所収の「LOVE WAY」がいいといっている。中上健次の初期作品『十九歳の地図』との類似を指摘する山下にうなずいてもいる。ただ、これだけ高評価を与えながら、吉本が尾崎豊について書いたり語ったりしているのは、この対談以外には見つからない。

中上健次との類比からも導き出される、尾崎豊についての最大の謎は、「なぜあえて時代の風潮に逆らうかのように、自ら困難な状況へ進んでいったか」（山下）なのだが、この

山下悦子
『尾崎豊の魂』
（PHP）

山下悦子
『尾崎豊・魂のゆくえ』
（PHP）

森岡正博
『宗教なき時代を生きるために』
（法蔵館）

CamScannerでスキャン

問題については、生命学の森岡正博との対話で突っ込んで追究されている。

尾崎はなぜ死ななければならなかったのか

〈私は尾崎ほど熾烈な状況ではないけれども、それによく似た状況に置かれることもあるし、その時に、やはりすごい孤独感みたいなものに襲われるわけね。でも、尾崎豊を聞いていると、そういう孤独な状況に置かれているのは私だけではない、と信じることができる。孤独の中から立ち上がって、創造を行なった人が、そこに確かにいるのだと実感できる。尾崎は、そういうメッセージを、いまCDを聞いているこの私一人に向けて発したのではないかと、感じたことがあったわけです。／そしてこれが尾崎の宗教性だということが、私はだんだんわかってきたんです〉（『魂のゆくえ』）

ここでいわれている宗教的存在としての尾崎豊をもっと掘り下げたのが『宗教なき時代を生きるために』（法蔵館、1996年）であり、第三章を丸々使い、オウム真理教と重ね合わせ論じられている。

森岡の主張は非常にデリケートで、少ない字数ではどう書いても誤解を招きそうだが、この「宗教性」は、「オザキは十代の教祖だ」などのレッテルとはかなり趣が違う。まず、森岡の提唱する「生命学」が、もはや科学に希望を見いだせなくなり、かといって宗教に頼るほど盲目にもなれないわれわれが、虚無感や無力感、絶望と対峙し生きていく「第三の道」を模索する思想であることを理解する必要がある。森岡は、尾崎をその第三の道を切り開きつつあった存在と評価しつつも、挫折したとする。

〈後期の尾崎は、自分の中にあるどうしようもない欲望や煩悩をありのまま見据え、そこに立脚することで、「ほんとうの自分」と「癒し」とを探し求めていた。彼は天上へと昇華することによって救いを得るのではなく、この欲望にまみれた地上に立ち止まりながら、解答を模索しようとしていた。彼は、はっきりと「煩悩の哲学」を考えていたのだ。／尾崎の音楽のなかには、「孤独をささえあうつながり方」と「煩悩の哲学」の可能性が秘められている。しかし彼はそれを開花させることができなかった〉

表現は違うが本質的には同質といっていい考察を、文化人類学の上田紀行も『宗教クライシス』（岩波書店、1995年）のなかでしている。

〈尾崎の歌は、このシステム社会に対して投げかける問いかけだといえるだろう。自分の中に内蔵されたプログラムによって、誰もが「本当の自分」を見失い、「偽りの自分」を生きているように見える。それは、「本当の自由」のない、支配体制に彼には見える。しかし、そこに触れてしまうと大いなる「孤独」が待っている。しかし、そこに触れずにいかにして、「僕が生まれてきたことの意味」を得ることができるのか〉

上田紀行
『宗教クライシス』
（岩波書店）

ただし、尾崎の死の解釈については食い違っている。上田が、尾崎はシステム社会の向こうに「絶対的な自分」が存在するなどとは信じられなかったため、オウムのような「教団」を組織する道を選ぶわけにもいかず行き詰まったのだ、と見ているのに対し、森岡は、尾崎と聴衆のあいだに築かれた「癒しの構造」が、尾崎の死を要請したのだと見る。尾崎が苦しめば苦しむほど、受け手は「癒し」を享受できる。尾崎が幸せになった瞬間にこの構造は破綻するだろう。では、受け手の際限のない欲望を成就するには？

〈答えはひとつだ。尾崎を殺せばいいのだ〉〈十代から彼のなかにあった死への願望、死への衝動が、聴衆からの「俺たちのために死んでくれ」という無意識のメッセージによって増幅され、かぎりなく自殺に近い死へと導いていったのではないか〉

どの見解が妥当か、というようなことはあんまりいう気がしない。読んだ人がそれぞれ考えればいい話だし。ただ、こうした言説から、いま何か有効なものが取り出せるかなというふうに見ると、思いがけず少ないことに驚いたりはする。それがどうしてなのかを考える方がむしろ、いま、尾崎豊という人の死に様を考えるにあたってはふさわしいような気がしないでもない。

CamScannerでスキャン

尾崎の10代は伝説や神話に彩られてきた。才能も人気もカリスマも凄かったのは承知の上で、でも最もいきいきと歌っていた当時の尾崎の"ナマの"姿を知りたい、伝えたい——ライター、あるいはスタッフとして、彼の身近にいた人々に語っていただいた。

#2 藤沢映子(音楽ライター)

いかした男ぶり、まっすぐさ、そして同世代との絆

取材・文▶河田拓也[フリーライター]

尾崎の死後、10代の彼の身近にいた人々が、一様に口を閉ざしている印象が僕にはあった。様々な事情があってのこととは思うけれど、尾崎の一番良かった時の空気が伝わらなくなってしまっていると、ずっと感じていた。創刊当時の「PATi・PATi」などで、まさにファンと同じ視線で、体当たりで尾崎にインタビューしていた藤沢映子さんもそのひとり。当時の世の中や音楽業界の中での尾崎の立場、何より素顔の彼の人となりや空気が伝わるようなエピソードを伺いたくて、無理をおして取材させていただいた。(河田)

ちょっと不良っぽくて、いかした男の子

——まず、尾崎の第一印象を教えていただけますか?

藤沢　誰も面と向かって言ってこなかったことをつきつけてきた、っていうのはあったかな。まだロックが一般にマイナーなものって感じだった中で、ものすごいメジャー感あったんだよ。一部のサブカルみたいなとこにいる感じじゃなくて。

——実際に会われてみてどうでした?

藤沢　レコードの印象だと、もっと神経質な子だろうと思ってたんですけどね。ちょっと不良っぽくて、いかした男の子だった。はじめて取材にやって来た時、たぶん彼にとっても初めての雑誌取材だったと思うんだけど、当時流行ってたタイプの革ジャン着て、サングラスかけて、ポケットに指つっこんで、CBS・ソニー出版(現・ソニーマガジンズ)にやって来たんですよ、夜の11時に。当時高校生だよ!(笑)。挨拶する時に一応あわててサングラスは取ったけど、寝てない感じで眼は腫れてる。ふっと手を見たら包帯巻いてる。「どうしたの?」って聞くと「ちょっと転んで……」なんて言ってたんだけど、どうも前の晩に喧嘩したらしくて。

——青年館のライブでも、顔に青タン作ってましたね(笑)。

藤沢　その後、何かのコンサートで関係者受付に並んでたんですよ。誰のコンサートだったかな……。「あっ」ってお互い挨拶したら、彼女を連れてるんです。彼女を連れて、堂々と関係者受付に名前、書いてるんです、ずうずうしくも(笑)。相手は君を知らないよ!　みたいな。

——確か藤沢さんの記事で、尾崎が中古のポルシェ買って、ぶつけまくってたって話がありましたけど。

藤沢　そうそう、買った買った。でも、彼の車には怖くて乗れませんでしたね。当て逃げしてきちゃうんだから(笑)。「さっき、隣りのおねえちゃんの車にぶつかっちゃって。怖い顔で睨んでるから、そのまま走ってきちゃった」って。

——それは、大阪球場とかのあたりですか?

藤沢　いや、大阪球場の時は、まだそんなお金持ってなかったですよ。普通に電車乗ってたから。電車でばったり会ったら、なにかブランドものの袋をいっぱい持ってて。ちょっと小金が入ってきたくらい。DCブランド流行っていたから、ニコルとかコムサとか着てたんじゃなかったかな。

——直に会って話されてたのは「街路樹」の頃までですか?

藤沢　そう。いろいろあって、彼がクレイジーになっていったあたりから、私はほとんど会ってないですね。だから憶測でしかないんだけど、歌うテーマが見つけられなくて足掻いてたっていうのはすごくあったと思う。自分で体験したことじゃなきゃ歌にしちゃ無責任だって思い込んでるから。ニューヨークにも、新しい何かを探しに行ったんだと思う。

——ニューヨークの街の荒んだ部分なんかに触れて、また、そういうところに目が行っちゃう人だから、入り込んで同化してみようって思ったんでしょうね。いつまでもお客さんじゃ駄目だ、っていう。

藤沢　すごい思ってたと思う。でも、もうお金はあるし、なかなか裸一貫ってわけにもいかない。皿洗いのバイトでもできれば良かったんですよね、そこから始められれば。街に溶け込むって、そういうことじゃないですか。

コンサートで一体になる感じが好きだった

——大人が手傷を負わせたくなくて、要領よく生きていくことを勧めるのに反発して、わざわざ摩擦を求めて走っていくようなところがありましたよね。

藤沢　「本当のことを確かめる」「この街で強く生きていく」って、何度も何度も言ってますよね。でも大人だってそれぞれの都合があると思うんだよねって話をしたら、それは自分が学校をやめてから気付いた、あの先生にも家庭があり、家族がいて、ってことになってくると、もうわかんなくなってきた!　って。

——わかんなくなってきたって、歌ってますよね。「路上のルール」とか、「ドーナツ・ショップ」とか。それで、一回自分を白紙に

CamScannerでスキャン

して、現実を受け止めることが大切だって代々木のMCなんかで言うと、今度は「あいつは偽善者だ」って言われてしまう(笑)。
藤沢　自分の発言の影響力が大きすぎて、投げるのが怖くなったんでしょう?　哲学的な本をいっぱい読んで、抽象的な言葉で投げれば、いろんな取り方があるじゃないですか。だんだんそういう言葉に逃げていっちゃうんですよ。尾崎豊っていうものを自分でもてあましちゃうよね。実際は「俺はコンサートでみんなと一体になる感じが好きなんだ!」みたいなところがあるのに。
――広島のピース・コンサートで岡村靖幸のステージに飛び入りして、思いっきりはじけて、滅茶苦茶にしてしまった(笑)。結局、2人でやけくそみたいに暴れまわってたのが、凄く印象に残ってます。
藤沢　2人はすごく仲良かったですね。あれは楽しかったと思いますよ。高校生の文化祭みたいな感じ。
――そういう、同時代の横の繋がりの中での彼っていうのが、今はすごく見え難くなってますね。
藤沢　でも青年館のライブのあと打ち上げに行ったら、アナーキーはいるし、吉川はいる……。
――尾崎ってアナーキー好きだったんですよね。
藤沢　そう。「アニキッ!」って感じで。他にも、当時の同い年くらいの仲間がわらわらといました(笑)。吉川晃司と尾崎君は私が会わせちゃったんですよね。吉川が会いたいって言ってたから。
――当時インタビューで、吉川が「尾崎っていうスゴいヤツがいる」って言ってましたね。
藤沢　吉川君の取材をしてた時、「今から会ってみる?」って。尾崎に電話したら家にいて、「今、吉川君と一緒なんだけど」って言ったら、「ええーっ!」って(笑)。もう、ただのミーハーなわけですよ。テレビに出てる「モニカ」の吉川晃司なわけです。で、後で尾崎に聞いたんだけど、「今から吉川晃司に会ってくる!」って家族に大騒ぎして、友達にまで電話しちゃったって(笑)。で、お兄さんがわざわざ車で都心まで送ってくれたんだって。
――まだ、尾崎が全然、無名の頃ですよね。
藤沢　でも、吉川は吉川ですごく緊張してる。彼にしてみれば同い年で、自分で詞も曲も書いて、自分はナベプロだけど、マザーで本当に好きなようにやってる尾崎が羨ましい。どういうヤツか話をしてみたいっていうのがあって。

成長を残したいという親みたいな気持ちも

――ほんと、上條淳士の「TO-Y」みたいな世界ですね。当時、藤沢さんが書かれてた、所属事務所のマザーの中での尾崎の感じも印象的でした。
藤沢　マザーの社長の福田(信)さん、カッコよかった。波風含めて、熱みたいなものがないとムーブメントが生まれないって、いつも言っていた。ある意味ロックしてるというか、素晴らしいプロデューサーだったと思います。こっちにアジテーションしてくるんですよ、(原稿は)無茶、書けって(笑)。
――福田さんにも是非お話を伺いたかったんだけど、一切弁明されないのがまた潔いなって思うんですよ。

▲「PATi・PATi」86年2月号巻頭から、藤沢氏による尾崎の「20代最初のインタビュー」。

藤沢　みんなが一堂に会した打ち上げなんかでは、尾崎は、すごく礼儀正しかった。その辺、体育会系のノリというか、不良仲間って上下関係凄いじゃないですか。ビール瓶持って、みんなに注いでまわってましたよ。「ウッス。よろしくお願いします。ウッス。ウッス」って(笑)。途中から酒入るといいかげんになっちゃうんだけど。でも、みんなに「おい、オザキーッ」って呼ばれましたね。全員呼び捨ての状態の中でやってましたよ。年上に対しては、凄くきれいな丁寧語を使うんですよ。びっくりするくらい、しつけのできたきちんとした子っていう感じだった。
――ステージの印象はいかがでしたか?
藤沢　尾崎豊のステージって決してかっこいいものじゃなかったんですよね。いわゆる型にはまったロックンローラーのカッコよさは全然ない。でも、バラードをぱんっと歌いはじめると、息つけなくなるような感じがあるんですよね。限りなく優しい顔をして歌ったりしてた。
――尾崎ってルイードの時から、ずっとビデオ回してますよね。フィルムコンサートで流れた映像を見ても、いったいどれだけビデオ回してたんだってくらい残ってる。
藤沢　私も、取材テープで重ね録りもせずに残してるのって尾崎だけなんですよね。生き急いでるようなところもすごくあったし。福田さんもきっと、そういう思いはあったんじゃないですかね。
――同じマザーに所属していたハウンドドッグやストリート・スライダーズにそんなにビデオまわってたと思えない。
藤沢　ないない(笑)。この子の成長を残していきたいっていう親みたいな気持ちもあったと思いますよ。できあがってる個性じゃないから。オフステージも全部含めて、彼の生きてることがドキュメンタリーなんだっていうのがあったと思います。私もそう思ってた。できる限りついてまわりたいと思ってたから。あのへらへらーって笑顔は凄く覚えてるよね。あんなに綺麗な顔なのに、笑うとくしゃくしゃになるの。すっごくきれいな顔の時と、ヤンキー兄ちゃんな顔の時と、落差が激しい。でも、インタビューで話してる時にいちばん多いのは、バラードの時と同じ顔。すごく自分を突き詰めて、一生懸命しゃべってる、すごく優しい穏やかな顔してましたね。

藤沢映子(ふじさわ・えいこ)プロフィール
1956年生まれ。実践女子大学卒業。編集プロダクション勤務からフリーに。「PATi・PATi」創刊のメインスタッフになり、尾崎、吉川、チェッカーズなどを担当。その後、音楽ライターとして数多くのミュージシャンを取材し、多くの著書を出版。オフコースのドキュメント「スナップショット」、ハウンドドッグの大友康平の物語「負け犬」がベストセラーに。尾崎に関する著書は「YESに影響されたNO」。近著はゴスペラーズの「ノーカット」。編集プロダクション"フロック"を立ち上げ、後輩の指導にもあたっている。

CamScannerでスキャン

青春の"表現者"尾崎豊

80年代の日本のロックのミュージシャンで、現在も人口に膾炙する存在として、尾崎豊は別格なのだろうなと思う。

この時期に活動していまも影響力の強いミュージシャンといえば、BOØWYやブルーハーツもいる。BOØWYはヴィジュアル系に多大な影響をあたえ、ブルーハーツは青春パンクの潮流を生んだ。いまの若いロックファンは、GLAYやラルク・アン・シエル、あるいはガガガSPやSTANCE PUNKSを通じてそのオリジネイターを知り、再販される商品の購買層となる。BOØWYは「音楽の演奏やスタイルに興味のある層」によく聴かれ、ブルーハーツは「音楽の精神に興味のある層」に影響をあたえている。いずれも、おもに音楽シーンの再生産過程におけるシンボルとして伝説化している。

尾崎豊の場合は少し違う。彼のスタイルや歌世界の後継者はあまり見あたらない。たとえば今回のトリビュートアルバムのラインナップにしても、「いかにも」的な納得のされ方よりも「あのアーティストも尾崎が好きだったの？」という意外性のリアクションのほうが大きかったはずだ。

彼の場合は、Jポップシーンにおける伝説の"音楽家"という評価を超えて、青春の葛藤をテーマにした普遍的な"表現者"と見なされている。未完成の自我がもたらす悩みや、社会との不安定なつながり……青年期に誰しも経験する心の揺れを、歌詞という手段で意思表示した表現者。こうした評価があたえられている。自身のあり方にナイーブな感性をもつ（かつてなら文学青年と呼ばれていた）若者が、消費者としてのターゲット層である。尾崎豊は「音楽をあまり聴かない層」にも聴かれている。

尾崎は青年の代表か？

実際、音楽という領域に閉じない場面でも尾崎はよく取りあげられる。若者論や教育論を語る論者は、彼を青年代表としてシンボリックに引用する。たとえば、祝祭空間と化した都市にたむろする少年たちが、見失った自己を求めてさまよう……こうしたイメージで若者像を語る文章に、彼の詞が添えられたりする（清永賢二「都市の祝祭空間に生きる子ども」『「異界」を生きる少年少女』東洋館、1995年）。

さらに、もっと至便的な用い方で取りあげられることもある。「青春の葛藤」の代弁者としての尾崎は、「葛藤を失った」現代の若者のあり方を検証する比較材料に用いられるのである。すなわち、現代の若者の心性をはかる試金石として、尾崎豊という固有名詞は使用されている。

たとえば藤井良樹（『女子高生はなぜ下着を売ったのか？』宝島社、1994年）は、90年代中期のいわゆるブル

尾崎が好きか嫌いかで、その社会がわかる!?

尾崎豊という名の「葛藤」バロメーター

文▶南田勝也［社会学者］　イラストレーション▶藤田恵

ヴィジュアル系に多大な影響をあたえたBOØWYや青春パンクの潮流を生んだブルーハーツとは違い、
尾崎豊はJポップシーン伝説の"音楽家"という評価を超え、
「音楽をあまり聴かない層」にも聴かれる、普遍的な"表現者"と見なされている。
だからこそ音楽に限られない領域で、青年代表としてシンボリックに用いられるのだが……!？

セラ少女たちに、尾崎豊の印象をたずねている。

尾崎と同じ年に生まれた僕自身はこの歌はあまりに教条的すぎていいとは思えないし、何か気恥ずかしさえ感じてしまう。実際に現在進行形で「あぶく銭のためになんでもやってる」彼女たちにとって尾崎は、余計にダサク聞こえるんじゃないか。それとも、「私たちの気持ちを代弁してくれる」とでもいうのか!? 彼女たちのひとりは、こう言った。「尾崎？　あ〜、よくカラオケで男の子が歌ってるよね〜。この前死んだ人でしょ。いいじゃん、カラオケか有線でしか聞いたことないけどいい曲だよね。こんど私もカラオケで歌おうかなー」。結局、彼女たちにとって日本語の歌は自分たちがカラオケBOXで歌うためのもので、それ以上でもそれ以下でもないようだった。

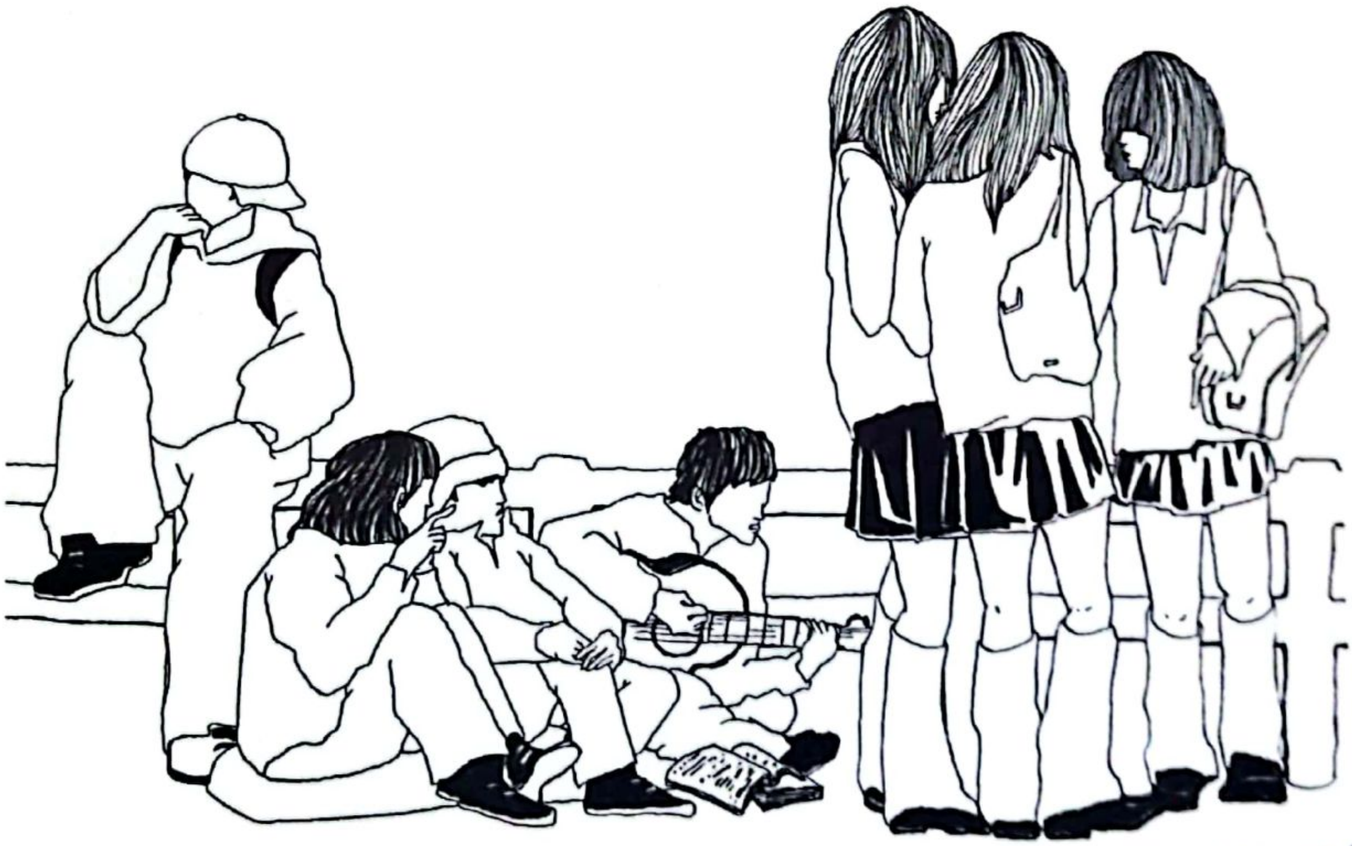
藤井は、ブルセラ少女たちが「自意識なき自分に悩まない新世代」であることを説明するために、尾崎をもちだしているのである。大塚英志(『「おたく」の精神史 一九八〇年代論』講談社現代新書、2004年)は、この文章を取りあげて、自分には彼女たちの自意識が消滅したとは思えない旨を述べ、藤井や宮台真司らがなぜ彼女たちの自意識を消滅させたがるのかを気にかけている。ここで世代観の議論に踏み込むことはしないが、筆者が気にかかるのは、「彼女たちが脱社会的存在であること」が「尾崎豊にシンパシーをもたないこと」に直結されている点である。

同様の用い方は、香山リカ(『ぷちナショナリズム症候群』中公新書ラクレ、2002年)もおこなっている。香山は、「卒業」の詞の一節を引用して、その詞には「自分の欲望を制限し力で威圧しようとする父親」との間で経験されるエディプス葛藤が表現されていると述べる。青年が大人になるプロセスで普遍的に経験する思春期の悩みは、しかし、いまの若者に共有されていないと香山はいう。

その尾崎の怒りや不満は、いまの少年たちにはよく理解できないものらしい。大学でこの「卒業」や「15の夜」といった尾崎の代表曲を十八、十九歳の学生に聴かせて感想をきいたところ、多くの学生が「何を怒っているのかわからない」「ひとりよがりの詩で不愉快だ」などと否定的なことを述べた。かろうじて「いい曲ですね」と答えた数人の学生も、ほとんどは「声が魅力的だから」という理由で肯定したにすぎず、歌詞の内容に共感できると答えた学生は、約一〇〇人中わずか二人だけだった。

藤井や香山は、尾崎豊の印象を聞いたり曲を聴かせたりしてみたところで、いまの若者が興味をもたないことをおそらくわかっている。「脱社会」や「ぷちナショナリズム」という自説の説得力を高めるために、あらかじめ拒否されることが想定される尾崎豊という固有名詞を用いている。

こうした立論に対しては、いくつか反論がある。まず、



CamScannerでスキャン

人の音楽の好き嫌いの反応は、人の自意識のもち方と単純で結びつくわけではない。「卒業」や「15の夜」の洗練されないゴツゴツとした詞は、普通に共感されにくいし、試し聴き程度で彼女たちが尾崎を拒否したり無意味化したりしても、それが彼女たちの自意識の中身を表すことにはならない。あるいは音楽への反応が自意識とつながりがあると仮定したとして、90年代や00年代の若者の心性を知りたいのであれば、現代的な（メンタルヘルス的な）心性を表現するCoccoや鬼束ちひろを聴かせて共振の度合いをはかるほうが、まだ適切なのではないか。

そして彼らの立論には、尾崎が「卒業」や「15の夜」を歌った80年代中期には、当時の多くの若者が共感していたという前提がある。その前提がなければ、いまの若者との比較は意味がない。

しかしそれは本当なのだろうか。80年代中期といえば、新人類世代が台頭し、記号的消費が取りざたされた時代である。享楽的な文化と価値相対主義が奨励されていたのであり、尾崎のメッセージが真摯に受けとられる場面はそれほど多かったわけではない。

渋谷陽一はインタビュー（『ロッキング・オン・ジャパン』1987年第7号）で、尾崎本人に「今でこそ尾崎豊的なテイストってのはある程度社会現象の中ではムーブメントになってるけど、当時やっぱり"青臭えな"とか色々言われてたじゃない？ "今さらフォークもねえだろう"みたいな言われ方もあったしさ」と問いかけている。彼の青臭さや生真面目さは嘲笑の対象であり、時代遅れのメッセージフォークのようにあつかわれていたのが実際である。

当時の若者に、藤井や香山がおこなった同様の質問をしたとしても、それほどの共感は得られていないだろう。もちろん、尾崎の生き方にシンパシーを感じる層はいる。しかしそうした層は、時代状況によって多少は差があるとしても、いつの時代にも一定程度存在するのである。

尾崎が好きか嫌いかでその社会がわかるという短絡は、考えてみるとすごいことである。そこまでシンボリックな役割をもたされているのは、92年、彼が劇的な最期を遂げたこととも関係しているのだろう。

実際の尾崎ファンはどんな人——？

錯誤（もしくは戦略）に基づく尾崎イメージを是正するためには、実際の尾崎ファンがどのような心性をもっているかを計っていくしかあるまい。

筆者が参加した青少年研究会による2002年度の定量調査（東京＋神戸の16〜29歳の1100人を対象）では、好みのアーティスト名を記入してもらっている。自由記述であるがゆえに回答は多岐にわたり、そのなかで尾崎豊の名前は14人が記入している。これは母数からすると非常に少ない数字だが、10人以上の支持を集めたのはほとんど90年代のアーティストか洋楽の大物しかいなかったから、80年代のアーティストとしては大健闘といえる。

そこでこの14人の傾向を見たところ、男性の割合が12人と偏っていたが、年齢や学歴に偏差はなかった。父親／母親との関係に不満はあるかとの質問には、父親への不満が2人、母親への不満が0人で、おおむね満足している。尾崎が好きだからといって大人世代に不満を感じていることはないようだ。音楽を聴くときに歌詞とサウンドのどちらを重視するかという設問では、歌詞重視が9人と、やはり詞が聴かれる傾向にある。

データを見ていくなかで、極端な偏りを示した項目がひとつあった。「たとえ孤立しても自分の主張は通すべきである」という設問で、14人中13人が肯定回答をしていた（全体の肯定率は5割程度）。ひとりになる恐怖に耐えて自己の内部の良心にしたがって行動する、近代人に典型的なモラル意識を読みとることができる。尾崎ファンは、たとえ「ひとりよがりの詩で不愉快だ」と周囲に感想をいわれたとしても、我関せずに教室の片隅に座っているのだろう。ゆるいネットワークを好むタイプの若者とは、いずれにしても折り合いのつかない存在なのかもしれない。

CamScannerでスキャン

PART 3

音楽誌が“書かなかった!?”尾崎ソング批評

尾崎豊は、カリスマでありメッセンジャーである以前に音楽家だった。
であるからして、何よりもまず、その音楽を論じなくてはならない。
彼の歌詞は、曲は、サウンドは、ステージは、
当時はどう受け止められ、現在はどう評価できるのか――
尾崎が残した作品を入り口に、その本質へと迫る!

尾崎はなぜ「恥ずかしい」／ニッポン抒情歌の系譜／歌詞徹底分析／アルバム“完全燃焼”レビュー／尾崎は本当に“純粋すぎた”のか？／晩年を支えたBIRTH BAND／尾崎豊の十大事件／もし尾崎が生きていたらどんな音楽を？／プロデューサー・須藤晃とアーティスト・尾崎豊の“運命の絆” ほか

CamScannerでスキャン

尾崎豊はなぜ「恥ずかしい」のか

バックグラウンドから考察する尾崎の真実

昨今のミュージシャンによる「尾崎叩き」は、弱者に対する単なる薄っぺらい[illegible]らないが、十代の彼の全盛期にも、正直尾崎豊はやり過ぎで恥ずかしく見えた。しかし、そのただごとでない「恥ずかしさ」には、日本の世相の変化が影響した深い[illegible]た。それを知らずして尾崎を語るなかれ！

文▶[illegible]（フリーライター） 写真▶[illegible]

尾崎豊ほど、他人と話題にすることがためらわれるミュージシャンも他にいない。現在のように一方で時代遅れなヤンキー兄ちゃんの陳腐な反抗の象徴のように言われ、また一方で心の隙きに開き直って潜れこんでるような人たちの信仰の対象のようになっていると尚更だけど、十代の彼の全盛期だって、正直尾崎豊は恥ずかしいという気持ちはあった。

初期のライブで見せていた「やり過ぎ」なはしゃぎ方や、ナルシスティックにも見える演技過剰なところ、たがが外れたように激しい喜怒哀楽。「ロックミュージシャン」のデータが不足しているからこそ、それを過剰に演じているようないたたまれなさ。思春期の只中にガツンとやられて、彼に深い共感と親愛の情を感じる僕でも、いや、そんな風に彼に対して大きく針が触れてしまう自分だからこそ、恥ずかしさに心当たりがあって、いっそういたたまれなくなる。

それは、誰もが一度は通る青臭さ、ではすまないところがある。それだけなら青春パンクの形式をなぞるバンドなんて今ではいくらでもいるし、そうした「等身大」ぶりは今や普通に容認できる範囲の「恥ずかしさ」でしかない（ガガガSPの尾崎叩きなんてのは、そうしたなんてことない恥ずかしさを、尾崎のただごとでない恥ずかしさを叩くことで誤魔化してしまおうっていう、ちょっとズルイ保身の図式だな）。

尾崎豊のわかりにくさ〜迷走の正体

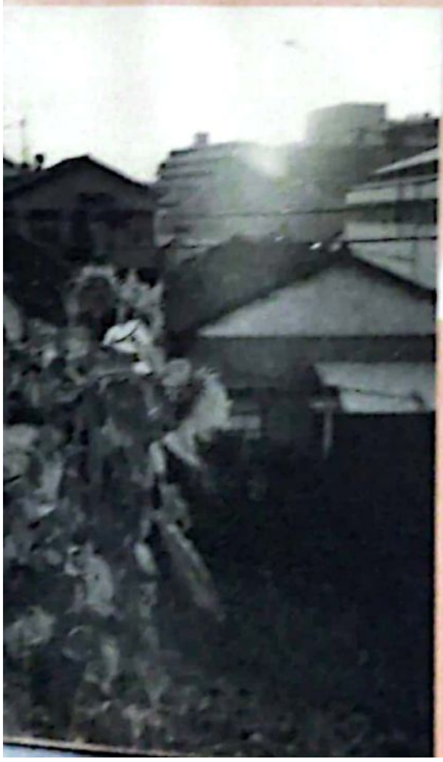
尾崎豊はちっとも等身大じゃなかったと思う。いつでも何かが不自然で、彼ほど「自然体」でいられないミュージシャンも思いつかないくらいだ。その言動は本音というより、いつも「あるべき何か」の演技だった。何か正しさや純粋さに同化しようとし、欲しがり探していた。それは現在から見れば、鼻持ちならない優等生的な処世や、ぶりっ子の媚態のように映ることもあるだろう。

そんな彼があの時代、自分に正直な若者の等身大の代弁者と言われていた。自分にも心当たりがあるが、どうしてだか物心つくかつかないかの頃から周りと自分との事の感じ方の違いを強く意識していて、それを恥じ、周りに合わせて演じていたんじゃないかという気配を感じる。目まぐるしく表情を変える多面体のように見えたのも、いつも目の前の状況を気にして合わせ、演技していたからだ。演技を所在なく自覚することが恥ずかしいからのめりこもうとする。それが外からはわざとらしく八方美人的な作為として不潔に映ることもあっただろう。これが尾崎のわかりにくさであり、漠然と漂っていた、芝居がかった不穏なちぐはぐさの正体だと思う。

ロックスターになることで等身大の自分を見失った、という図式も当たらない気がする。あえていえば周囲の人々、友人たちに見せていた顔、日常で見せる優等生や明るいヤンキー兄ちゃんの顔も演技だったというのか。大なり小なり誰もがいつも演技して[illegible]が、尾崎の場合、不安定[illegible]の状況や相手と距離[illegible]に適応しようとする。[illegible]ビスする。[illegible]他人や状況にのめりこみ[illegible]ようとして振り回される。[illegible]られないから、自ら[illegible]る。相手はそれを尾崎だと思[illegible]尾崎を演技だと思う。[illegible]知らないし、尾崎自身も自分[illegible]い。けれどその分裂した[illegible]崎だとしか言いようがない。

そういう孤独[illegible]ないか。演技でも埋まらない[illegible]ますます分裂する不安定な[illegible]埋めようと歌い、アーティスト[illegible]顔を持とうとした。他人の[illegible]演じる必要のない、揺るぎ[illegible]る「正しさ」を求めようと[illegible]識してしまう「自意識の汚れ」から[illegible]瞬間だけでも解放され[illegible]に、わざわざ自分を疲れさせる[illegible]ように走り回り、感情を[illegible]叫ぶようなLIVEを必要としていた[illegible]と思う。

そこに没入し、また受け入れられ[illegible]価されたために、現実の中に[illegible]ないその顔が自分の方向として[illegible]てしまい、かえって内実は[illegible]なり、自分がわからないまま[illegible]距離感覚を見失った。もともと[illegible]題に苦しみ、それを埋める共感を[illegible]てきたからこそ、再び距離[illegible]ラットな「関係」として意識することに耐えられなくなった。具体的な[illegible]の距離の計測を積み重ねる中で[illegible]れる「自分」の手がかりも失っていった。「普遍」を捕まえようと急ぎ、言葉や[illegible]識は抽象にぼやけていった。それがうつろな目で「みんなのために」と[illegible]くような後期の彼の、リアリティを失った迷走の正体だったと思っている。



CamScannerでスキャン

尾崎豊はなぜ「恥ずかしい」のか

バックグラウンドから考察する尾崎の真実

昨今のミュージシャンによる「尾崎叩き」は、弱者に対する単なる薄っぺらい嫌悪感に他ならないが、十代の彼の全盛期にも、正直尾崎豊はやり過ぎで恥ずかしく見えた。しかしそのただごとでない「恥ずかしさ」には、日本の世相の変化が影響した深い理由があるのだ。それを知らずして尾崎を語るなかれ！

文▶河田拓也[フリーライター]　写真▶ユザワエイジ

尾崎豊ほど、他人と話題にすることがためらわれるミュージシャンも他にいない。現在のように一方で時代遅れなヤンキー兄ちゃんの陳腐な反抗の象徴のように言われ、また一方で心の弱さに開き直って病んでるような人たちの依存の対象のようになっていると尚更だけど、十代の彼の全盛期だって、正直尾崎豊は恥ずかしいという気持ちはあった。

初期のライブで見せていた「やり過ぎ」なはしゃぎ方や、ナルシスティックにも見える演技過剰なところ。たがが外れたように激しい喜怒哀楽。「ロックミュージシャン」のデータが不足しているからこそ、それを過剰に演じているようないたたまれなさ。思春期の只中にガツンとやられて、彼に深い共感と親愛の情を感じる僕でも、いや、そんな風に彼に対して大きく針が触れてしまう自分だからこそ、恥ずかしさに心当たりがあって、いっそういたたまれなくなる。

それは、誰もが一度は通る青臭さ、ではすまないところがある。それだけなら青春パンクの形式をなぞるバンドなんて今ではいくらでもいるし、そうした「等身大」ぶりは今や普通に容認できる範囲の「恥ずかしさ」でしかない(ガガガSPの尾崎叩きなんてのは、そうしたなんてことない恥ずかしさを、尾崎のただごとでない恥ずかしさを叩くことで誤魔化してしまおうっていう、ちょっとズルイ保身の図式だな)。

尾崎豊のわかりにくさ〜迷走の正体

尾崎豊はもっとも等身大じゃなかったと思う。いつでも何かが不自然で、彼ほど「自然体」でいられないミュージシャンも思いつかないくらいだ。その言動は本音というより、いつも「あるべき何か」の演技だった。何か正しさや純粋さに同化しようとし、欲しがり探していた。それは現在から見れば、鼻持ちならない優等生的な処世や、ぶりっ子の媚態のように映ることもあるだろう。

そんな彼があの時代、自分に正直な若者の等身大の代弁者と言われていた。自分にも心当たりがあるが、どうしてだか物心つくかつかないかの頃から周りと自分との素の感じ方の違いを強く意識していて、それを恥じ、周りに合わせて演じていたんじゃないかという気配を感じる。目まぐるしく表情を変える多面体のように見えたのも、いつも目の前の状況を気にして合わせ、演技していたからだ。演技を所在なく自覚することが恥ずかしいからのめりこもうとする。それが外からはわざとらしく八方美人的な作為として不潔に映ることもあっただろう。これが尾崎のわかりにくさであり、漠然と漂っていた、芝居がかった不穏なちぐはぐさの正体だと思う。

ロックスターになることで等身大の自分を見失った、という図式も当たらない気がする。あえていえば周囲の人々、な人たちに見せていた顔、日常で見せる優等生や明るいヤンキー兄ちゃんの顔も演技だったというのか。大なり小なり誰もがいつも演技しているものだが、尾崎の場合、不安定だから目の前の状況や相手と距離がとれずに過剰に適応しようとする。好かれようとサービスする。いい意味でも悪い意味でも他人や状況にのめりこみ、感情移入しようとして振り回される。距離を見極められないから、自ら隙を見せてバカをやる。相手はそれを尾崎だと思い、他の尾崎を演技だと思う。誰も本当の彼を知らないし、尾崎自身も自分がわからない。けれどその分裂した状態自体が尾崎だとしか言いようがない。

そういう孤独の中に彼はいたんじゃないか。演技でも埋まらない、むしろますます分裂する不安定な所在なさを埋めようと歌い、アーティストとしての顔を持とうとした。他人の顔色を窺い演じる必要のない、揺ぎなく信じられる「正しさ」を求めようとしたし、そう意識してしまう「自意識の汚れ」からその瞬間だけでも解放され無心になるために、わざわざ自分を疲れさせるためのように走り回り、感情を出しつくすまで叫ぶようなLIVEを必要としていたんだと思う。

そこに没入し、また受け入れられ評価されたために、現実の中に根を持たないその顔が自分の方向として定着してしまい、かえって内実は根無し草となり、自分がわからないまま他者との距離感覚を見失った。もともとその齟齬に苦しみ、それを埋める共感を求めてきたからこそ、再び距離や断絶をフラットな「前提」として意識することに耐えられなくなった。具体的な対象との距離の計測を積み重ねる中で生まれる「自分」の手がかりも失っていった。「普遍」を捕まえようと急ぎ、言葉や認識は抽象にぼやけていった。それがうつろな目で「みんなのために」愛を説くような後期の彼の、リアリティを失った迷走の正体だったと感じている。

CamScannerでスキャン

尾崎の家庭的、社会的背景

では、どうしてそんな彼が等身大の反抗として共感の対象になり得たのか。ファンには知られていることだが、尾崎の育った家庭は自衛官で武道家だった親父さんの影響もあり、当時としてはかなり厳格で古風だった。自然な「個々の本音（というエゴ）」やわがままさが、普通に前提として共有されない環境で育った。けれどそれは彼にとって必ずしも嫌なことじゃなかった。核家族の鍵っ子で両親との時間には飢えていたが、しっかり愛されていることを感じながら育ち、まじめな気質の彼はそれを受け入れた。父親の倫理観は彼にとってただの建前じゃなく、どこか彼自身の根、信じるべき基本的な感性の指針のようになっていた。だが当時は、その倫理観の基盤になるような歴史を持つ地域共同体が失われ、消費社会が完成されつつある過渡期だった。だから尾崎家の倫理観は、その古風なメンタリティを下支えする「社会」という根を失い、漂流しているような状態になってしまった。尾崎がこれからこの社会で自分の居場所を探し、根をはり、生活のリアリティを模索していくことは、そのまま内と外、過去と未来の分裂を抱え込んでしまうことだった。

だが、郊外と核家族に日常が閉ざされるとともに、様々な個性を容認しその居場所になれるほど、まだ消費社会も充実していなかった。みんなから零れ落ちずに体裁を整えることが生きる目的になっているような、日本人全体がのっぺらぼうのような状態だった。それをごまかすように明るい狂騒に浮かれ、まさに倫理がぺらぺらに建前化したような時代だった。みんなどこかそれに息苦しさを感じていたからこそ、正しさや純粋さを渇望する尾崎の声が強く響いた。そこでこそ尾崎の歌はリアリティを持った。

かつて小沢健二は、確か恩師の柴田元幸との対談の中で、「ブライト・ライツ、ビッグ・シティ」のジェイ・マキナニーは「練馬」みたいに中途半端でダサい、と発言していたが、尾崎こそはまさに、練馬的なるものとその時代を代表する表現者だったと思う。逆に言えば、歴史の積み重ねの中で蓄えられたふくらみを持ち、生活の中に倫理の背景となるリアリティがしっかりとあるかつての共同体が健在であったなら、尾崎のような歌は生まれなかっただろう。尾崎自身、処世や建前への適応にあぐらをかくものという意味での大人には反発したが、「親の背中」は敬愛の対象だったように。

しかし消費社会が充実して人々がそれに適応し、心地よい居場所を見つけてしまえば、不安定さから浄化や輝きへ走ることを求めなくなるし、異質な他者からの理解や優しさを求める必要もなくなる。だけど本当は、様々な人間同士の落差や断絶が本当に消えることなんてあり得ない。気の強いやつ弱いやつ、要領のいいやつ悪いやつ、容姿や才能に恵まれたやつそうでないやつの間の落差は消えない。それぞれのエゴや本音が躊躇なく肯定される世の中というのは、実はそうした資質や能力の差が「自業自得」の恥として、個々の責任に帰せられ、放置されることが正当化された世の中でもある。

みんなのために生きることが自分のために生きることでもあるように、真面目に何かに適応し実直に生きようとすることに「甲斐」が見出しにくく、そんな不器用な人間が「本音」へと煽られバランスを崩しかねない。自分がそういう存在であることの自覚が恥ずかしく困難なまま、同時にやんわりと放置されてしまう。そんな中で尾崎は、それまで倫理を求める心のカセが強かった分、個人的な本音を穏当に受け入れられず、バランスを崩して極端に荒んでしまった。

今、尾崎を求める人／嫌う人

そして今、この状況の中で尾崎を求める人は、自分の適応する場所を作れていない寄る辺ない落ちこぼれ、と見えてしまいがちだろう。彼ら自身放置され、他者を持たないまま「いいんだよ、いいんだよ」と空ろにうなずき合い、相手に自分の思い込みを投影し、肯定するような状態へ閉じてしまいがちにも見える。理解者を求め、受け入れ、凭れ合って安心を得ることは決して悪くないと思う。ハートの弱さや屈託の尺度は外からは測り知れない。闇雲に自分の欠点や他人の目を気にしすぎることのないよう、自分の世界を持って自信を得たり、人間関係の中で安心感を得ることは大切だと思う。それがおぼつかない時にはすがれるところはあったほうがいい。だけど同時に、それだけでいいってわけじゃない、とも思う。

初期の尾崎は、いつも「自分は何も知らない」「それが恥ずかしく、申し訳ない」という気持ちを持っていた。それは彼の不安定さや所在無さから出たものかもしれないが、素晴らしさでもあったと思う。中学時代に不良友達を理解したいと付き合い、青学高等部時代は放蕩息子たちに憧れやコンプレックスを持ち、混乱しながら、既に社会に出ていた中学の友人に「お前も同じじゃないか」とたしなめられショックを受ける。この経験の幅と揺れが尾崎の優しさを育んだ。

現在、最も尾崎に近い資質と方向を持ったミュージシャンの一人であると思われるBUMP OF CHICKENの藤原基央は、〈夜の校舎窓ガラス壊してまわった〉というフレーズを取って、「他人に迷惑をかけるヤツなんて」と、たやすく彼を否定する。これには「お前の周りには、カッコイイ不良の友達が一人もいなかったんだな」と思うし、だから自分の小さな世間への、小心な納まり方の正当化に開き直れてしまう（その象徴のように、彼らのLIVE会場でダフ屋を警察に通報するファンを見た時は、本当に暗澹たる気持ちになった）。オザケンのようにしたり顔で練馬的なダサさを嫌うだけでは、その渦中で生きる人の力になれはしない。

今、尾崎を嫌う人は要するに、適応し損ねている弱い者に与したくない、その仲間だと思われたくなくて真っ先に弱い者を叩いていることに他ならないんじゃないか。場に埋没し、自分の処世やエゴを意識しなくてすんでいる者達への、自分の自意識を恥じている者からの違和感と反発。それが尾崎の歌の核にはあったと思う。共感、あるいは同情しても利得のない、何にも連なれない弱者。大人として、そうした他者への（無関心でない）許容を持たない（持とうとしないことが正当化されているような）社会というのは、本当に嫌だなと思う。

CamScannerでスキャン

ニッポンにきょうも流れる尾崎の歌が

今こそ再評価！
和風な“抒情派青春ソング”の担い手としての尾崎

文▶宝泉薫［書述業］　イラストレーション▶玉城雪子

マイナー調のシンプルなメロディに、
自然の風景に心の動きを重ねた抒情的な歌詞を乗せ、きれいな声で歌った尾崎。
ロックのイメージが強いけれど、その特徴にはむしろフォーク、ニューミュージックといった
“自作自演型の抒情派ソング”にあい通じるものがある。
実際、少年時代には因幡晃やさだまさしを歌っていた彼なのだ。
正統派の和魂洋才といいますか、西洋音楽のスタイルにきわめて日本的なセンティメントを吹き込んだ
“抒情派”シンガーの系譜に、尾崎を置いてみると——。

根がフォークなのに ロックとして売れた男

15年ほど前、尾崎豊を巡ってこんな議論を闘わせた。「尾崎はロックだ」という知人に対し「いや、フォークでしょ」と切り返したのだが……。その思いは、今も揺らいではいない。さらに言うなら、彼の音楽の本質は“フォーク調の歌謡曲”というべきで、これは60年代の荒木一郎あたりを祖とし、現在では森山直太朗が継承している自作自演型の抒情派青春ソングの系譜の中に位置づけられる。広い意味では、舟木一夫や野口五郎、近年のSMAPなどと同じ“青春歌謡”だが、それらと一線を画しているのは自作自演だということ。若者がギターなど爪びきながら自らの言葉で青春を謳い上げる、というこのスタイルは日本人の感性にミョーにハマり、70年代には一大ブームを巻き起こした。

65年生まれの尾崎少年も、そこから影響を受けたわけで、その深さについては死後、7年たってから発売されたアルバム「7th Memorial　虹」を一聴すればわかる。デビュー前の未公開音源をCD化したものだが、因幡晃の「ありがとうS.Y.さん」やさだまさしの「雨やどり」を一生懸命、ときにはオリジナルの歌唱を真似ながら（さだのほうはちょっとイタかったりもする）弾き語りする姿には、この手の音楽への愛情と憧憬とがあふれていて、こちらが気恥ずかしくなるほどだ。

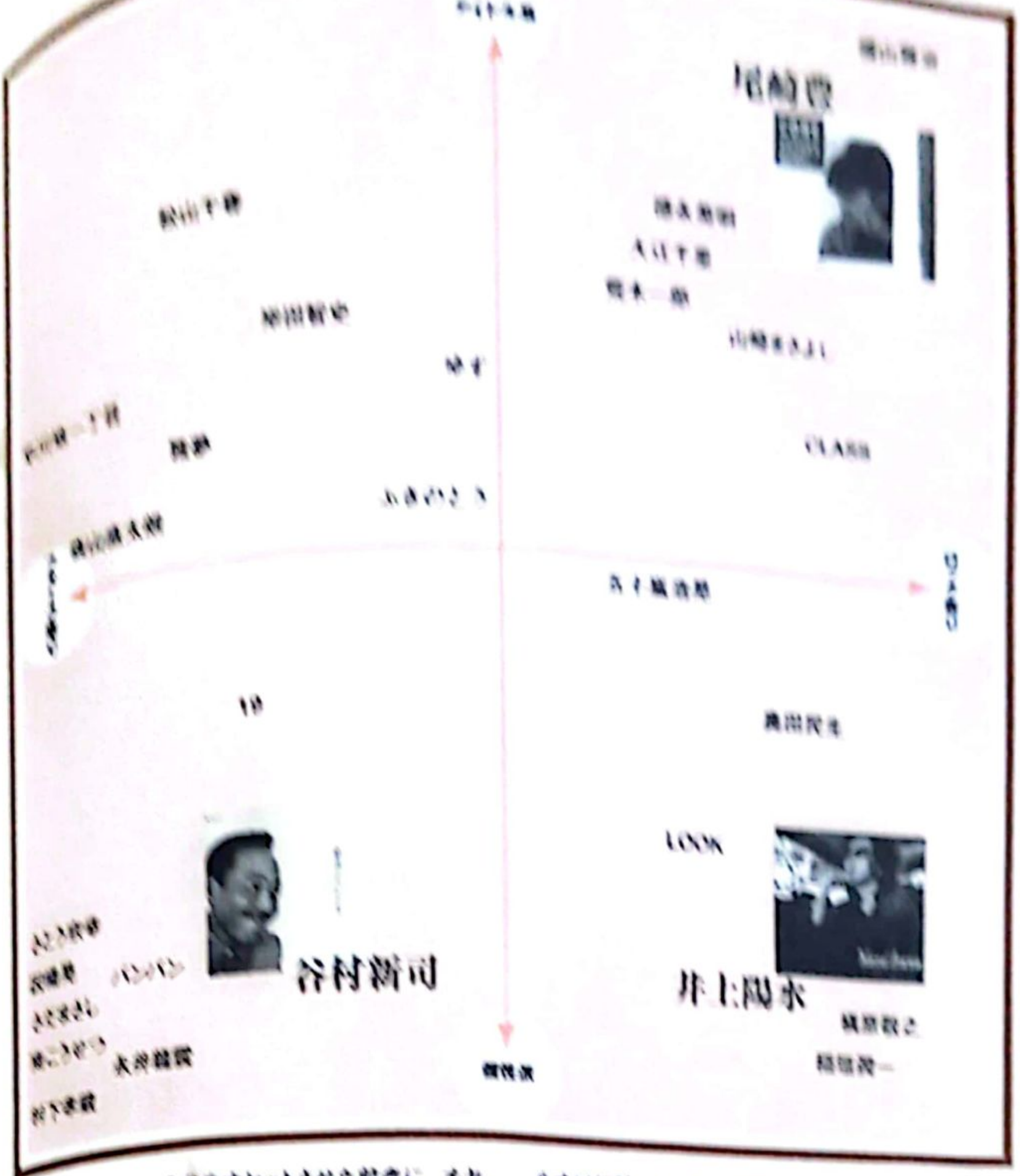
にもかかわらず、彼は後年、ロックのカリスマと呼ばれ、本人もロック的であろうとしていたふしがある。今にしてみれば、そこがある意味、ロックそのもののような最期へとつながったのだろう。それはまた、彼が抱え込んでいた“矛盾”の反映だったわけだが……。そこについて考える前に、この“自作自演型の抒情派ソング”について説明しておくとする。

万葉以来の日本的抒情の 王道を踏まえた歌詞

まずは右ページの図表を見てもらうとしよう。この手の音楽の代表選手を、ある意図（これについては後述する）をもって並べたものだが、いくつかの共通した要素が見出せるはずだ。“美声”の持ち主であること、季節感をはじめとする日本情緒に喜怒哀楽を重ね合わせるような詞が得意なこと、マイナー調の比較的単純なメロディーを好むこと——つまりは、いかにも日本人の心の琴線に触れるような詞を、同様のメロディに乗せ、美声で謳い上げるわけである。

中でも、最大の成功者が、井上陽水と谷村新司だろう。若い頃はもとより、中年となってもJポップ全盛期に

CamScannerでスキャン



「少年時代」などという曲を大ヒットさせた前者に、オヤジ世代を含めた今も「昴」や「いい日旅立ち」といった国民歌謡を大晦日に歌い続ける後者。あの「川の流れのように」も「昴」みたいな曲を歌いたい」という美空ひばりの願いから誕生した、という逸話からも、こうした音楽がいかに日本人ウケするかがわかろうというものだ。

そして、尾崎の資質もまた、両者によく似通っていた。同時代の若者の気分を代弁してカリスマ視されたところは陽水的だし、フォーク上がりらしい、良くも悪くも土着的なロックンロール・スタイルは谷村の「チャンピオン」を思わせる。特に、詞に関しては、[illegible]以来の王道ともいうべきもので、目に見える風景と心象風景とを織り交ぜながらの素直な自分語りは、自然との一体感や私小説的告白に感動しやすい日本的嗜好にも大いに叶っていた。[illegible]への回帰を唱え、[illegible]よりも誠実側をよしとした[illegible]が生きていれば大[illegible]したかもしれない。

私的なベストフレーズは、人や車の流れを　自分のさみしさの線に見ていた」という「ドーナツ・ショップ」だが、代表作の中にも、その資質はたやすく発見できる。「正しいものは何なのかと問いかけつつ、それがこの胸に解るまで」この冷たい街の風に歌い続けてると締めくくる「僕が僕であるために」しかり、「校舎の影　芝生の上　すいこまれる空」と風景描写から入る「卒業」しかり、「アスファルトに耳あて　雑踏の下埋もれてる歌を見つけ出したい」という「街の風景」がごく初期に作られ、ファーストアルバムの冒頭に置かれた事実こそ、尾崎の何たるかを如実に示しているとい

えるだろう。そんな資質や方向性をうまく生かしていけば、陽水や谷村のようにだってなれた器なのだ。

しかし、そういうことにはならなかった。じつはその理由を確認するためという"意図"をもって作成してみたのが、この図表。その音楽が"フォーク寄り"か"ロック寄り"かを考え、芸能人の運命を左右するルックスやキャラクターについて"アイドル系"と"個性派"に分けたものをそこに組み合わせたわけだが、前出の陽水は"ロック寄りの個性派"、谷村は"フォーク寄りの個性派"という領域になる。これに対し、尾崎は"ロック寄りのアイドル系"——残念ながら、同じ領域で長続きしたのは二枚目としてのタイプが大いに異なる福山雅治ぐらいしかいない（尾崎にああいう風になれといっても絶対無理だろう）。さらに言えば"アイドル系"であること自体、大物として生き残るにはかなり不利。"フォーク寄りのアイドル系"として世に出た松山千春が今も健在なのは、途中、不可避的な肉体的変化により"個性派（というより、武闘派!?）"へと脱皮できたからだ。谷村やさだを見てもわかるように、芸能的には"ハゲ"るのも満更ではないというべきか。

それはさておき、根がフォークでありながら"ロック寄りのアイドル系"として脚光を浴びた尾崎。早すぎる成功も挫折も、そこに起因していたといっていい。ここで思い出したいのは、例の"根性焼き"エピソード——最初に所属した事務所の社長が「フォーク・ギターを持ってる奴の手に普通は、タバコの焼けこげなんてないぜ」と、そのギャップをひどく面白がったというアレである。

もし生き延びていたら荒木一郎の境地に?!

このエピソードはすなわち、音楽的にはフォークで人間的にはロック、という尾崎の本質的矛盾を浮き彫りにしている。根がフォークなのに、ジャクソン・ブラウンや佐野元春に憧れ、必死で真似し始めるのも、ロックならではの物語性に惹き寄せられたのだろう。十代だったおかげで、異文化もスポンジのように吸収できたし、それは音楽シーンの流れにも合っていた。その結果、フォークの繊細さとロックの過激さとを併せ持つユニークな音楽ができ上がるわけだ。

加えて、あの顔と履歴である。陽水や谷村のような男が主流だったニューミュージック界にあって、青学（高校）中退の美少年という"アイドル"……ばゆいばかりの異彩を放った。……敬之が作った「世界に一つだけの花」が……て"アイドル性"を補完され、新たな……が、音楽とアイドルの両立をひとりでやってのけ……から、世間が放っておくはずがない。しかし、……ことに、世間というものは常に"作品"より"物語"……を向けたがる習性を持つものだ。結果、尾崎は"ロック界の若きカリスマ"という物語的役割を……らのフォーク的資質も無視して、愚直なほど……演じ切ろうとしていく。が、十代の頃ほどの……くなり、そのかわり、ドラッグや不倫などの"ロック的……題"を無意識に試すように。中でも、最大の……行きだったろう。アメリカのパワーに圧倒され、……もあり拠りどころでもあった日本的感性をズタズタに……れる。のちに「ぼくの沈黙はやはりニューヨークに……たあたりから始まった」と述懐しているが、この時……ミュージシャンとしては死を迎えていたのかもしれない。あとは、文字通りの"ロックアイドル"として、エルヴィス・プレスリーやフレディ・マーキュリーのような……期を遂げるほかなかった。

それにしても——。

死んだ子の年を数えることになるが、もし尾崎があの混迷期を生き延びたとしたら、どんな後半生を送っていただろうか。個人的には、たまに小説を書いたり、ドラマに出たりしながら、ごく一部の同時代人たちのカリスマとして生き続ける荒木一郎あたりのイメージが近いが、拉致被害者のために歌を作った因幡晃のように社会問題と関わっていたかもしれない。……そういえば、この手の"青春系"ミュージシャンは、教育畑で妙にウケがいいものだ。谷村はセンバツ高校野球の新テーマソングに関わったし（松浦亜弥の新曲に一部ソックリ）、南こうせつのように、出身校でもない高校の校歌を任された例もある。学校というものにアンビバレントな感情を抱いていた尾崎が、もしどこかの校歌作りを依頼されたら、彼ははたして受諾しただろうか。

CamScannerでスキャン

俺たちはこの「街」で「自由」になれたのかい?

文▼町口哲生〔大学講師〕

天性のロックンローラー、尾崎豊の歌詞をめぐって――

アップテンポのロックや美しいメロディを忘れ去り、尾崎豊の歌詞だけを読むのは不可能だ。だがそれでもあらためて歌詞に注目すると、各アルバムでよく使われている「街」「自由」「愛」などの言葉の意味は、時期によって微妙に違っているとわかる。尾崎が作った全6アルバム71曲中、「街」は140回、「自由」は30回、「愛」は182回出てくるという。それらの言葉の変遷を見つめ、尾崎の作品世界に肉迫する――!!

ロックンロールの歌詞とは

歌詞とは「歌に伴う言葉」である。そもそも人間の声は、発せられる時、言葉を伴うことが多い。したがって、人間の声が一定の音程やリズムをもつなどして歌となっても言葉を伴うのはきわめて自然なことであろう。歌詞は歌にあってメロディと同等かそれ以上に重要なものと捉えられている。多くの歌は、詞に対してメロディを付けたものである。ただし、メロディに詞を付けるという場合もある。また、クラシック音楽の場合、歌詞に採用されるものは散文よりは詩であって、韻文であることが多いが、今日のポピュラー音楽は、逆に散文、あるいは散文詩の場合が多い。

尾崎豊の音楽はロックンロールである。彼の歌詞を読む場合、彼の音楽を聴いたことがない人の場合は別にして、アップテンポのロックや美しいバラードのメロディ抜きに、その歌詞のみを虚心胆懐して読むことは不可能である。どうしても歌詞を読んでいる間に、音程やリズムをとりながら、時には尾崎の歌っている姿を思い浮かべながら読んでしまう。しかし、無理を承知でメロディ、音程やリズムなどをなるべくオミットしながら、歌詞のみに焦点を当てることにより、尾崎の新しい読み方を試みよう。

僕がこの論考で方法論として採用するのは、アルチュセールのいう「徴候学的読解」である。構造主義マルクス主義者のアルチュセールは、『資本論を読む』において、この「徴候学的読解」を提唱した。それは、テクスト(この場合は歌詞)に密着し、その内側から矛盾が自ずと吹き出てくるように追跡する内在的読み方である。たとえば尾崎の歌詞の場合、各アルバムの歌詞でよく使っている「街」「自由」「愛」などの言葉は、時期によって微妙に相違している。こうした言葉が、歌詞の前後の文脈や、当時彼が置かれた状況によって差異をもってくるのは当然である。ちなみに、下河辺美知子によると、尾崎が作った全6アルバム71曲中、「街」は140回、「自由」は30回、「愛」は182回出てくるという。

尾崎にとっての「街」

吉本隆明の『共同幻想論』が尾崎に与えた影響は大きい。吉本によると、人間の幻想領域の構造は、「自己幻想」「対幻想」「共同幻想」の3つの軸からなる。まず「自己幻想」は、他者を媒介としない「個体」内部の観念領域で、文学や芸術の分野に現れる。次に「対幻想」は、人間がペアになっている時に派生する観念領域で、恋愛や家族の問題に現れる。最後に「共同幻想」は、人間が共同体の一員としてふるまう時の観念領域で、国家や法はこの「共同幻想」が表出したものである。

このような吉本の『共同幻想論』は、尾崎によってどのように変奏されているのであろうか? 尾崎の歌詞の中には「街」という言葉が1st『十七歳の地図』から頻出している。たとえば「街の風景」における「街」はのしかかる虚像として把握され、その中であてどのない毎日を、まるでのら

CamScannerでスキャン

犬のように、愛に飢え、心は渇き、ふらつき回る存在として個人は描かれる。「愛の消えた街」などもそうだが、「街」は尾崎にとって「共同幻想」である。この「街」には、学校、工場などが、個人に対立する国家装置として構成されている。その「支配からの卒業」、あるいは「飢えた狼」になることが、2nd『回帰線』によって提示される。

ところが、NY帰国後、ドラッグ所持の発覚、逮捕、結婚をへてリリースした4th『街路樹』以降、「共同幻想」は「街」に留まらなくなる。その契機となったのが、1984年に日比谷野音で開催された反核イベント「アトミック・カフェ」への出演であろう。『街路樹』所収の「核(CORE)」の有名なフレーズ〈反戦　反核　いったい何が出来るというの　小さな叫びが　聞こえないこの街で〉というように、国家や法、さらに「世界」の問題にまで「共同幻想」は拡張される。この傾向は、続く5th『誕生(BIRTH)』に収録された「銃声の証明」におけるテロリズム、「COOKIE」における正義や真実、「COLD JAIL NIGHT」における監獄や裁判などにも変奏されている。要するに、「共同幻想」は、単に「街」という虚像だけではなく、国家や法はこの「共同幻想」が表わしたものであるということを、この時期の尾崎は、(意識するかしないかに関係なく)把握していた。

尾崎にとっての「自由」

「自由」(freedom)とは、他のものから拘束・支配を受けないで、そのもののあるがままにあることである。いいかえると、他者の意志にではなく自らの意志に従って行為することとして捉えられる。この「自由」概念が、封建的な体制からの解放という思想を導き、ヨーロッパにおける市民革命を生んだ。他方、「自由」という漢字は、元来は「欲望からの解脱」を意味する仏教用語に由来する。したがって、何ものにも拘泥しない囚われない心が「自由」ということになる。では、何が「自由」を妨げるのかといえば、「欲望」(desire)ということになる。

ところで、尾崎が歌詞の中で「自由」とよんでいる対象のベクトルは大きく分けて2つある。一つは「からの自由」、もう一つは「への自由」である。『十七歳の地図』に収録された「15の夜」における「自由」は、暗い夜の帳りの中「への自由」だが、『回帰線』に収められた「SCRAMBLING ROCK'N'ROLL」は、街「からの自由」である。また「卒業」は、逆らい続け、あがき続け、早く自由になりたかった学校「からの自由」であるが、同時にその学校は「仕組まれた自由」という「共同幻想」の場であった。要するに、80年代の高度情報資本主義社会である日本では、「自由」のベクトルなど関係なく、すべては「仕組まれた自由」であることに、尾崎は気づいていることになる。あくまで「自由になれた気がした」だけなのだ。

ここで、日本語の「自由」の原義「欲望からの解脱」を思い起こそう。原義通りにいくと、何が「自由」を妨げるのかといえば、「欲望」であり、とりわけ、金や権力、名誉に対する執着心がその最たるものである。尾崎は、NY帰国後、逮捕や結婚をへて、『街路樹』をリリースするが、最初の事務所と移籍問題でトラブり、長男の誕生をへて、90年春に2つ目の事務所に移籍し、11月に5th『誕生(BIRTH)』を発表。その直後に事務所を脱退し、自分の事務所「アイソトープ」を設立したように、尾崎はさまざまなトラブルにより、他者の「欲望」が自分の「自由」を妨害しているとも考えていた。

死後リリースされた6th『放熱への証』に収録されている「自由への扉」「太陽の瞳」「MAMA, SAY GOOD-BYE」に至

「核（CORE）」「自由への扉」「太陽の瞳」「MAMA, SAY GOOD-BYE」作詞・作曲：尾崎豊

ると、「自由」は「への自由」へと一本化されている。たとえば、「自由への扉」の歌詞には、自由への扉を開けると、〈きっとそこに信じていた全ての姿があるはず〉。「太陽の破片」のそれには、〈こんな仕事は　早く終わらせてしまいたい　まるでぼくを殺すために　働くようだ　そうでなければ自由を求める〉。「MAMA, SAY GOOD-BYE」のそれには、〈きっと人は　やがて深い闇の中で　一人自由な　夢叶えて眠るのだろう〉という具合だ。これらの「への自由」の先には、まるで「涅槃」があるかのように、「欲望からの解脱」が示唆されている。ここにおいて、尾崎の「自由」は、何ものにも拘泥しない囚われない心、ということになる。

「愛」という名の「欲望」

「愛」もまた「欲望」である。「欲望」を表す英語はdesireが一般的であるが、loveという単語もよく用いられる。「金銭欲」は、love of money、「権力欲」は、love of ambition といったように。また、ラテン語でも「欲望」はamor(アモル＝愛)と呼ばれる。しかしながら、原義の上では、「欲望」を抑制すれば「自由」が手に入るということになるが、ことはそう簡単ではない。アモルは、人間の生きる活力＝エナジー(energy)の象徴であり、人間が幸福を実感する上で必要不可欠でもある。

ロックンロールをはじめ、ポピュラー音楽の歌詞には「愛」が満ちあふれている。むしろ「愛」という言葉のない歌詞を見つけ出すことが不可能なくらい、「愛」は語られ、消費され、僕たちの日常生活を彩っている。先述のように、尾崎の歌詞に「愛」は182回出ており、尾崎にとって、「愛」が特権的位置にあったことは事実である。特に、「街路樹」以降、「愛」という言葉を歌詞の中に打ち出し、それを自分の心の拠り所とし、「街」をはじめ、国家や法、「世界」といった「共同幻想」に立ち向かう姿勢を鮮明にした。

ここで吉本隆明の『共同幻想論』を思い起こそう。彼のいう「対幻想」は、人間がペアになっている時に派生する観念領域で、恋愛や家族の問題に現れると前述した。要するに、「対幻想」とは、「愛」、すなわち恋愛であり、また家族愛でもある。結婚、長男の誕生をへてリリースした『誕生(BIRTH)』に収められた「LOVE WAY」「置き去りの愛」「永遠の胸」「レガリテート」「MARRIAGE」などは、前者の恋愛がテーマで、孤独や胸の痛みとともに、時に心の叫びにもなり、両義的に描かれている。また、後者の家族愛については、ラストの「誕生」において、長男へ宛てた形で「愛」は時に失うかもしれないが、走り続けること、そしてそれが人生だと、語られている。

このように「愛」という「欲望」には、幸福と、その反面としての裏切りや不幸があることを、尾崎は知っていた。でも僕たちは走り、叫び、求め続けるしかない……そうだよね、尾崎豊？　たとえそれが「自己幻想」であっても……。

●参考文献
ルイ・アルチュセール他「資本論を読む 上」(ちくま学芸文庫)
「文藝別冊　尾崎豊」(河出書房新社)
吉本隆明「改訂新版　共同幻想論」(角川文庫)

CamScannerでスキャン

「オザキ節」キーワード辞典

文▶河田拓也［フリーライター］　イラストレーション▶沼田健

#1 愛

男女の恋愛を超えた大きな愛

尾崎の歌う「愛」は、男女間の恋愛というよりも大きく抽象的で、パーソナルな意味を超えた博愛精神的なニュアンスを持つことが多いのが、際立った特徴と言える。「愛したい」という意志的な姿勢に、これほど繰り返しこだわる歌手は珍しいと思う。

ラブソングにおいては、「I LOVE YOU」「OH MY LITTLE GIRL」をはじめ、「街の風は冷たくて、僕達は二人だけだね」、「寂しい2人だからこそ、かけがえがなく、暖めあって生きていこう」という、孤独を前提とした絆の強さが歌われることが多く、エゴのぶつかり合いや、すりあわせの場としての恋愛が生々しく歌われることは少ない。〈馴れ合いのように暮らしても　傷つけてばかり〉の君との別離を歌った「僕が僕であるために」には、それぞれの自立と別離を肯定する響きがあるけれど、基本的には「人はしょせん一人」であることを前提として受け入れることが難しく、「君」との共感を必要不可欠のものとして求めてやまなかった人だと思う。

#2 夢&自由

模索と疑い？　尾崎の倫理観

「愛」と並んで、尾崎のイメージの核のような印象の強い言葉だけれど、実際の彼の歌は、アナーキーな解放を志向するよりも、確かな倫理観を希求する響きの方が強い。はみ出した者や不器用な者を孤独に追いやるような画一的な尺度や、そこに適応しすぎることを疑ってみる「自由」であり、人がもっとひとりひとりを大切にできる生き方を諦めずに模索できる状態を「夢」と呼ぶ。特に、初期の尾崎の歌う「夢」「自由」には、輝くような性善説的な響きがある。

#3 街&路上

個人の現実を妨げる建前への反発

尾崎の、特に初期の歌には、形骸化した建前が、個人の現実を裁断し阻害することへの怒りの感覚がとりわけ強い。青学高等部時代の、「要領よく勉強さえこなしてれば、あとは何やってても OK」的なボンボンのノリがまかり通りながら、カマトトぶった礼拝の時間がカリキュラムに組み込まれているような、倫理が権威や処世に利用されている気配への反発を吐露したデビューライブでのMCはじめ、「この街で強く生きていく」ということを、彼は繰り返し繰り返し口にし、歌い続ける。しかし、建前から零れ落ちる個人の孤独を強く意識してしまうような繊細さゆえに、「本音」のエゴとミーイズムを当たり前のように肯定し、路上を個室と同じ感覚で生きてしまう新世代を前に、架空の「ストリート」へと歌を観念化させていってしまうのだけれど。

#4 寂しさ&優しさ

つきせぬ孤独の果てには？

「寂しさ」は尾崎の歌への登場回数が最も多い言葉の一つ。どうしてそれ程寂しかったんだろう？　最終的には想像し得ないことだけれど、家庭内の空気は彼にとって古すぎ、街の空気は新しすぎたのかもしれない。伝統と流動的な消費社会の端境で引き裂かれ、内面に普遍性を求め続けた孤独と言える気がする。そして、その孤独を前提にした個人が「優しさ」で包み合い、守りあう状態こそ、彼が願ってやまなかったことではないだろうか。

※本文中に引用した楽曲はすべて作詞・作曲：尾崎豊

尾崎の楽曲の魅力は、なんといっても情熱が注ぎ込まれた詞である。当然、言葉に込められた思いは深い。彼が書く詞は時の経過と共にかなり変質していったが、そこには生きざまが反映され、その時代を生きた尾崎そのものがいる。「オザキ節」を堪能して尾崎の魂に逢いに行こう。

#5 学校&卒業

まさに尾崎の曲の原点

尾崎の初期の曲というのは、その多くが学校を舞台に生まれている。インターネットも携帯電話もない、おたくもサブカルも一般的じゃない、不登校は登校拒否と呼ばれ、十代の日常が学校と自宅の勉強部屋に閉じていた時代のリアリティだ。横へとずれていけないからこそ、限られた世界の中である者は過剰に適応し、ある者はストレートに反抗する。けれど、どちらにしろ現実の多義性を読解することには繋がっている気がしない。

現在では「卒業」という区切りの意味は希薄になり、様々なオルタナティブな道が個々に許されてはいるが、そこに心地よく居直ってしまいがちな今こそ、現実の広がりを知り確かめたいという彼の問いかけは、実はより意味を増しているのではないか？

#6 日常&暮らし

成功のあげく失われたもの

「日常」から零れるように歌を生み出すことに、尾崎は初期からずっとこだわっているように見える。後期にも「日常」という言葉は頻繁に登場するけれど、日常の実体感は歌から急激に失われていった。暮らしに根ざした歌をうたおうとしながら、絶えず今を疑い、人生を作ろうとする。ストイックにつきつめ先を急ぐほど、歌は観念的になり日常を遊離していく。

学校を卒業し、ロック歌手として生きるようになって以来、彼が日常を失いっぱなしだったということがストレートに反映していることでもあるのだが、悩み模索しつつも〈あくせく流す汗と音楽だけはやむことが無い〉（「路上のルール」）ような「暮らし」の持続を求め、把握できない散文的な人のあり方を受け止め歌いたいと願った尾崎の、日常への帰還を見てみたかった。

#7 罪

外界に染まると汚れる？

日本人にはめずらしく、彼の歌には原罪意識を歌ったものが多い。比較的堅い家庭に育ち、それを素直に受け入れていたこともあって、外の世界に適応することをどこか「汚れ」と感じているところがあったように思われる。その分、特に後期は、神という絶対基準を持たないため、罪という意識がなく、したがって罰もあたらない現代日本の風土の中で、彼の意識とこだわりだけが空回りしているようなニュアンスも感じる。

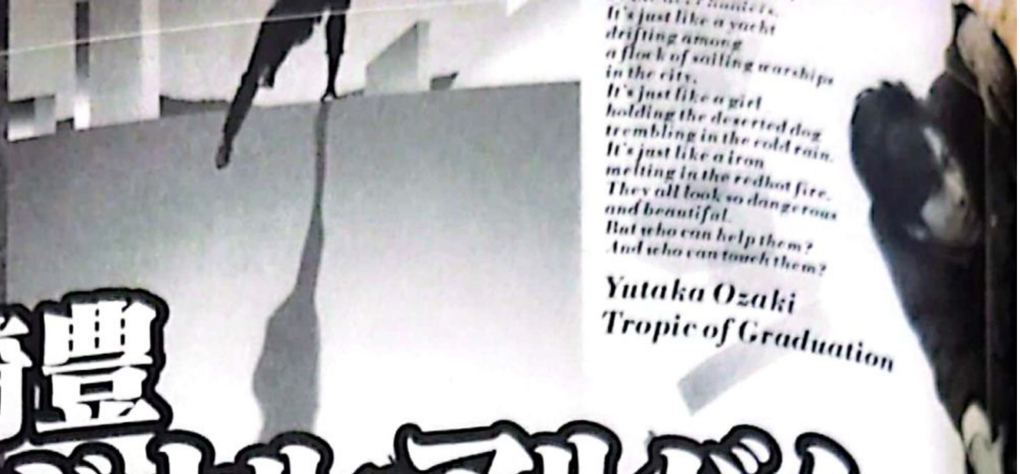
#8 ロックンロール

頭より身体でロック!

彼にはデビュー前にロックの教養の下地がなく、ロック路線自体は周囲のプロデュースによる後付けという側面も実際強かったと思う。その分、その後ロック・コンプレックスに苛まれた部分もあったようだけれど、形にならない激しい衝動の表現としてのじたばたぶりは、誰が何と言おうが、まごうことなきロックだった。人生に「意味」を必要とし、真摯に問い続ける必要のあるようなヤツだからこそ、一方でその限界からの解放を切実に希求していた。あんなふうにヒリヒリとギザギザで、だけどロマンティックなロックンロールを歌うヤツを、他に知らない。

CamScannerでスキャン

尾崎豊
オリジナル・アルバム
完全燃焼レビュー



文▶河田拓也［フリーライター］

＃01『十七歳の地図』(83年12月)
＃02『回帰線』(85年3月)
＃03『壊れた扉から』(85年11月)
＃04『LAST TEENAGE APPEARANCE』(87年10月)
＃05『街路樹』(88年9月)
＃06『誕生』(90年11月)
＃07『放熱への証』(92年5月)

尾崎豊の名盤、名曲の数々は、孤独や苦悩と戦う者の心を震わせるスタンダード・ナンバーとして、世代を超えて聴き継がれ、歌い継がれている。時代を蹴散らして叫びまくり、星となった今でも、まるで走り続けているかのように、尾崎の存在感は依然として熱い。
アルバムの中に息づく尾崎の魂を、レビューでここに甦らせる！

CamScannerでスキャン

#01 十七歳の地図 SEVENTEEN'S MAP

83年12月1日発売

「生きること」について叫びながら シニカルな時代に逆行して登場した18歳の尾崎

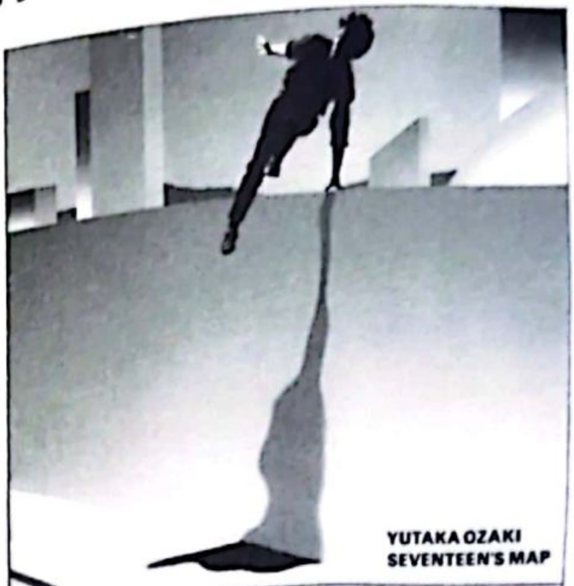
このアルバムが登場した時、いったいどれほどのインパクトを持っていたか。現在、どうやって伝えたらいいのだろう……。当時の流行の潮流にどれほど逆行していたか。それを物語るように、発売当時のプレス枚数はわずか2000枚強でしかなかった。

冷戦下の繁栄。生きる上での意味や正しさは建前としかとられず、個性は「みんな」で唱えるお題目でしかなかった80's。シニカルに思考停止し、状況を器用に受け入れて、"渡る"こと以外に選択肢がなかった明るい狂騒。ガラスとコンクリート、管理教育と校内暴力、いじめの時代。古くて確かなものは壊れていき、新しいものはまだペラペラで窮屈だった。「いま、ここ」以外のものを想像するために、寄って立つ根拠が失われていた。

10年前の学生運動の、幼く余裕のない、性急な正義の振りかざし合いの中での疲れと挫折を引きずっていたインテリ達は、「まじめさ」に対して極端に否定的になり、アレルギー的に嫌悪していた。不安や不満を口にすること、「いま、ここ」を疑うこと、「息苦しさ」を意識すること自体が「ネクラ」な、とても恥ずかしいことだった。それは「みんな」からこぼれ落ちる恐怖そのものだった。

だからもう10年近く、男女の恋愛以外のことを歌った歌が、街に流れることはなくなっていた。一部の先鋭的でありたいロックファンは、屈折と無意味と達観そのものを目的としたようなニューウェイブに自閉していた。

そこに、まったくイレギュラーのように登場したのが、18歳の尾崎豊だった。



収録曲▶❶街の風景❷はじまりさえ歌えない❸I LOVE YOU❹ハイスクール Rock'n'Roll❺15の夜❻十七歳の地図❼愛の消えた街❽OH MY LITTLE GIRL❾傷つけた人々へ❿僕が僕であるために

CD：ソニー　SRCL1910（91年5月15日再発）

10年ぶりに（しかも今度は、カウンターカルチャーの追い風も受けず）登場した、ストレートに「生きること」について問い、歌い、「叫ぶ」歌手だった。

音作りを手がけたのは、当時メインストリームを一色に染めていたニューミュージックやシティーポップスからはみ出すように、ロックの若く青い衝動や疾走感を志向していた先達である佐野元春や浜田省吾を支えた西本明、町支寛二の二人。だが現在の耳で聴けば、やはり80年代ニューミュージックの定型を出るものには聴こえないと思う。ある意味その後「Jポップ」と呼ばれるようになった音の雛型、原型になった音がこれとも言えるため、意識的な音楽ファンには尚更、保守的で陳腐なものに聴こえるところもあるだろう。しかし、逆に言えば、好事家相手のロックではなく、メジャーのフォーマットの中で聴こえてきたからこそ、このアルバムはこの時代に生々しく、ダイレクトに伝わった。

いわゆる「ドンシャリ」の無機的で冷たく平板な音に、透明だけれど生々しく切実な緊張を湛えた尾崎の声が乗る時、教室と、勉強部屋と、匿名の雑踏に閉ざされて、「自分」と「社会」の間に血の通った媒介となる場を持たずに自我形成にあがいていた若者の孤独が、そこには確かに体現されていた。ヒリヒリとした寄る辺なさを埋めるように、メディアがばらまくイメージに煽られ追い立てられているような気分を、〈のしかかる虚像の中で　心を奪われている〉（❶「街の風景」）と、鋭く歌った。血の通った人間関係の実感を求め、〈愛こそすべてだと　俺は信じてる〉（❷「はじまりさえ歌えない」）と、意地になった。

ジャクソン・ブラウンやスプリングスティーンに学びながら、そうした自分の姿を〈人波の中をかきわけ　壁づたいに歩けば／すみからすみはいつくばり　強く生きなきゃと思うんだ〉〈歩道橋の上　振り返り　焼けつく様な夕陽が／今　心の地図の上で　起こる全ての出来事を照らすよ〉（❻「十七歳の地図」）と、風景の中に描写し、〈自由になれた気がした〉（❺「15の夜」）と冷静に対象化する尾崎。しかし、俯瞰的な視点に決して閉じこもることなく、〈僕が僕であるために勝ち続けなきゃならない／正しいものは何なのか　それがこの胸に解るまで〉〈僕は街にのまれて　少し心許しながら／この冷たい街の風に歌い続けてる〉（❿「僕が僕であるために」）と、摩擦を覚悟しつつ問い続ける、この街の当事者としての意志表明を歌ったのだった。

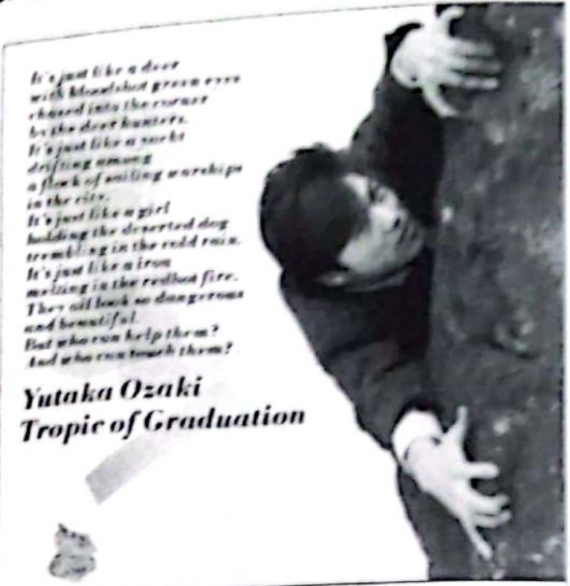
#02 回帰線 TROPIC OF GRADUATION

85年3月21日発売

「反抗する10代の旗手」のイメージを決定づけ、社会現象となるほど同世代の共感を集めた衝撃作

アロハに麻ジャケットをひっかけた街のチンピラみたいないでたちで、フォークギターを抱えての❿「シェリー」の絶唱からスタートする初期の尾崎のライブは、フォークにもロックにもニューミュージックにも収まらない、ミドル80'sの不良少年としか言いようのない「座りの悪い生々しさ」に溢れていた。

だから、最初こそシーンの中で居場所が定まりにくかったけれど、84年の夏、「アトミックカフェ・フェスティバル」における「照明やぐらからの飛び降り骨折パフォーマンス」によって、硬派ロック村からも「本物」と認知されるとともに、徐々に「伝説化」がはじまる。そして、"復活ツアー"の開始とともに発表された❺「卒業」が初のシングル・ヒットとなり、同曲を収録した「回帰線」はいきなりオリコン初登場1位になってしまった。



収録曲▶❶Scrambling Rock'n'Roll ❷Bow! ❸Scrap Alley ❹ダンスホール ❺卒業 ❻存在 ❼坂の下に見えたあの街に ❽群衆の中の猫 ❾Teenage Blue ❿シェリー

CD：ソニー　SRCL1911（91年5月15日再発）

「卒業」は〈夜の校舎　窓ガラス壊してまわった〉というフレーズによって、〈盗んだバイク〉での集団家出体験を歌った「15の夜」とともに、尾崎の「反抗する10代の旗手」というイメージを決定づけた。これには、管理教育や校内暴力が社会問題化していた当時の世相を背景に、言葉にならない苛立ちをわかりやすくするための打ち出し、という部分が本人にもいくらかはあったと思う。けれどこの曲の、当時「尾崎病」とさえ呼ばれ社会現象になるほど同世代の共感を呼び、一方で現在「不良を美化するひとりよがり」だとして過剰に矮小化されがちな、どちらにせよ聴き手をどこかでムキにさせているものとは、いったい何なのだろう？

少なくともそれが大人への「反抗」という図式で括れるほど単純なものでないことは、「卒業」を丁寧に聴いていけばすぐにわかるはずだ。ここで歌われているのは、ひとつひとつのことに向き合い確かめるプロセスを厭い、効率と適応を奨励するばかりの大人と、要領よく適応することでうわっつらの成熟を装う友人達との、閉じた共犯関係の中で空回りする苛立ちだ。卒業の無意味と欺瞞を突きつけ、「お前らとは違う」ことを態度で証明するために自主退学を選んだ尾崎の精一杯の意地だ。

香山リカが「ぷちナショナリズム症候群」で言うような、尾崎の反抗が「エディプス・コンプレックス」だ（そして、それが消滅したために現在ではリアリティを持たなくなってしまった）という分析も当たらない。尾崎版「インディペンデンス デイ」（❼「坂の下に見えたあの街に」）で歌われる両親は権威的でも頑固でもない。そこにはむしろ、ただ仕事と生活に追われながら小さな豊かさを求めて歳をとっていく者等へのいたわりが滲んでいる。そして「シェリー」では、形骸の適応に背を向け一歩を踏み出したものの、まだ何の確信も手にしていない頼りなさや迷いを率直に吐露しながら、それでも問い続けていく覚悟を歌う。

とはいえ、骨折パフォーマンス時に歌われていた❶「Scrambling Rock'n'Roll」、デビューライブからのレパートリー「Bow!」をはじめ、鈴木たく「俺をステージに」を思わせる、悪ガキ高校生時代の悪友を楽しく回想する80's風ビーバップ❸「Scrap Alley」など、全体にロックンロール色が強まり、孤独でストイックな部分よりも、多少荒っぽい衝動や人懐っこい素顔が前に出てきている。苦労人風のヤンキー少女を優しい視線で描写してデビューのきっかけにもなった❹「ダンスホール」もふくめ、ヤンチャな不良連中を思わずほろっとさせ、一方で真面目な子達にもシンパシーと憧れを感じさせて、どこか両者を結ぶ原っぱのような存在でさえあった。

前後どちらの世代からも独特な、尾崎らしい間口の広さがよく発揮されたアルバムだと思う。

尾崎豊オリジナル・アルバム完全燃焼レビュー

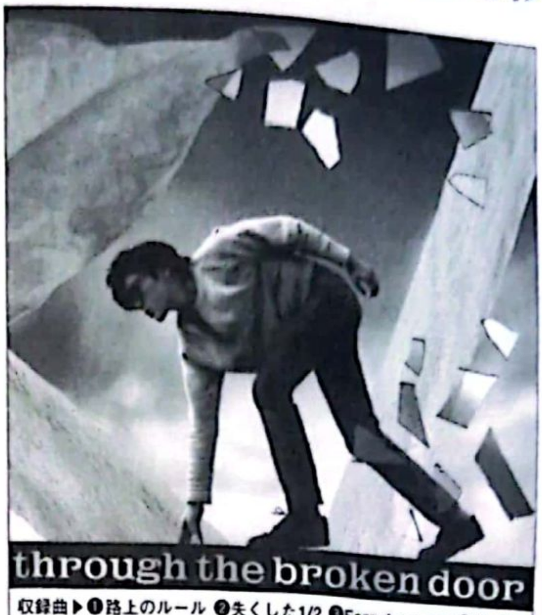
#03 壊れた扉から
THROUGH THE BROKEN DOOR

85年11月28日発売

抽象的、内省的な内容にファンからの賛否もまっ二つ。等身大で歌った、街の息吹や時代の風俗のざわめき

尾崎10代最後のツアーの最中、20歳の誕生日の前日に発表された3rdアルバム。前作からのインターバルはわずか8カ月だが、前2作に顕著だったストレートな主張や反抗のトーンはほとんど感じられない。溜め込んでいた感情の吐露や異議申し立ては一通りやりきった、というところもあったのだろうし、「自分の気持ちに開き直れない」性質の彼らしく、自分ばかりが主張することに対して申し訳ないような気持ちもあったと思う。

学校でのエピソードや親や教師との摩擦といった、具体的な「場」を歌った曲が少なくなり、抽象的、内省的な思索や心象を歌った曲が並ぶ。だからといって、日常との接点を見失って閉塞したような孤独なトーンや煮詰まりを感じさせるわけじゃない。



収録曲▶❶路上のルール ❷失くした1/2 ❸Forget-me-not ❹彼 ❺米軍キャンプ ❻Freeze Moon ❼Driving All Night ❽ドーナツ・ショップ ❾誰かのクラクション

CD：ソニー　SRCL1912（91年5月15日再発）

ツアーを続ける中でバンドとともに練り上げていった❻「Freeze Moon」、❼「Driving All Night」、❽「ドーナツ・ショップ」をはじめ、ツアーバンド「ハート オブ クラクション」と尾崎自身によるアレンジの楽曲が大半。バンドっぽい一体感が強調された演奏とミックスは、分厚くなったコーラスアレンジとも相俟って、80年代半ばの50'sリバイバルの空気とも共振している。ツアーの合間を縫っての慌ただしいレコーディングを思わせるように、ボーカルはややラフだけれど、長いツアーや大会場ライブで得た自信を反映して勢いがある。前2作のひりひりとした切なさや孤独のトーンは後退して、むしろ街の息吹や時代の風俗のざわめきを、尾崎の作品中もっとも感じさせるものになっている。

JUNのジャケットでキメてディスコに通い、盛り場で泥酔し、調子に乗った悪ふざけをしては女の子に呆れられ、背伸びして買った中古のポルシェをぶつけまくってボコボコにし、派手な喧嘩をしては翌日しょんぼりとふさぎ込んでいたような尾崎。決してストイックに「反体制」という立場に属そうとしていたわけではなく、街のニイちゃんとして思い切り風俗にまみれていた、等身大の尾崎のフラットにとっちらかった多面性も、このアルバムにいちばんよく表れている。

図式的でない分、メッセージ性が弱まったとも受け取られて、ファンからの賛否も分かれ（これに限らず尾崎のアルバムは出る度にカンカンガクガクが激しかった……）、発売当初は前作ほどは売れなかった。けれど反面、尾崎のトッポイ部分が前に出て、同時期に爆発的人気を博していた紡木たく『ホットロード』の暴走族たちの日常をまじめな中高生が眩しく見上げ憧れたように、時代の青春の輝きの象徴にもなっていった（『ホットロード』の主人公・和希の部屋には、このアルバムのポスターが貼られていた!）。

ちょうど本作の制作時期と重なる形で、尾崎が自作の詩を朗読する「誰かのクラクション」というラジオ番組が毎週放送されていた（後に単行本にまとめられた）。尾崎の歌詞はノートに書かれた膨大な言葉をソリッドし、絞り込む形で完成するという話は有名だが、ここで披露された詩にはそのまま彼の創作ノートのような部分があったように思う。

〈最近、前より少しだけかわいらしくなってきた。近所の、21になるお姉さんとすれ違った。（中略）今までは挨拶すらしなかったし、いつもそんな彼女を横目で追っていたのに、なんの心境の変化か、向こうが俺に話しかけてきた。（中略）彼女は、俺の言ったことを、反復しながら、なんでも、／“私も知ってるわ、私もそう思う”／と言った。／でも半分以上が、ただ話を合わせ、嘘をついているだけのようだった。／なんだか彼女に少し呆れたけれど、（中略）最後に、彼女はこんなことを言った。“私、最近わかってきたのよ、いつもニコニコしていればきっと何もかも楽しくなるってことが……”／彼はひざまずき、彼女の足元にキスしてやりたいと思った。／努力してつくる彼女の笑顔は、ただのシワにすぎなかった。〉（『誰かのクラクション』（角川書店）125-127ページより）

引用が長くなったが、これはおそらく、当時一部で初期作品の切実さに比べ楽観的すぎてリアリティがなくなった、と評されていた❷「失くした1/2」の制作過程で書かれたものだと思う。

自他の保身やエゴといった心の動きに丁寧に向き合いながら、決して安易な厭世に居直ることのない姿勢、人の弱さや醜さに対する寛容と包容力への志向が、この時の尾崎には確かにあった。

CamScannerでスキャン

04 LAST TEENAGE APPEARANCE

The Myth Of Yutaka Ozaki

87年10月21日発売

初のライブアルバムに刻まれた、「10代の代弁者」たる勇姿。だが、聴衆と「歌の現場」を共有できたのもこれが最後だった……

"LAST TEENAGE APPEARANCE"

THE MYTH OF YUTAKA OZAKI

収録曲▶［Disc 1］❶卒業（Graduation）❷彼 ❸Driving All Night ❹Bow! ❺街の風景 ❻ダンスホール ❼存在［Disc 2］❶Scrambling Rock'n'Roll ❷十七歳の地図 ❸路上のルール ❹15の夜 ❺I Love You ❻シェリー

CD：ソニー　SRCL1913～4（91年5月15日再発）

尾崎10代最後のツアー「LAST TEENAGE APPEARANCE」の東京公演、85年11月14、15日の代々木オリンピックプールに計2万5千人を動員したライブを収録した、尾崎初のライブアルバム。

この日のライブは翌年1月に「早すぎる伝説」としてテレビ放映され（異例の反響を呼び3月には急遽再放送された）、コアなファン以外がはじめて見た「動く尾崎豊」像でもあったため、長く一般にはこれが10代の生の尾崎の姿として印象づけられた。けれど、3rdアルバム「壊れた扉から」発売直前のこの時期の尾崎は、最初の大きな転換点に差しかかっていた（10年を経て発売された85年8月の大阪球場ライブと比べるとそれは鮮明だ）。

〈傷をなめあう　ハイエナの道の脇で　転がって／いったい俺は　何を主張し　かかげるのか〉〈欲に意地はりあうことから　降りられない〉（Disc 2 ❸「路上のルール」）と悩み、〈すべてが僕の観念の中で歪められていく〉（「ドーナツ・ショップ」）ことを直視するのに疲れ、〈俺にとって　俺だけが　すべてというわけじゃないけど／今夜俺　誰のために　生きてるわけじゃないだろう〉（Disc 1 ❸「Driving All Night」）と、自分本位を自覚することと、それに開き直らないバランスを決して手放さない。

が、だからこそその後の尾崎は、暴走族を脱けた不良たちのように実直で子煩悩な大人的日常へと卒業することもできず、かといって、流行風俗を追い続けることに居直り適応することや、音楽ファン的な興味へと自分の重心をずらしていくことができなかったし、しなかった。ここから聴衆と共有する「歌の現場」を失っていく、20代の彼の孤独なモラトリアムと苦闘がはじまる。

それまでの、日常の中で溜め込んだ気持ちを発散させ、混乱を叩き付けるようなライブからガラッと変わり、この日の尾崎は観客一人一人を勇気づけ、楽しませるために歌おうとしている。そして「俺はオマエラのために命を張る」「真実を求め歩き続けるオマエラを愛している」「笑いたいヤツは笑え。俺を信じるヤツはついてこい!」と、やたらと饒舌に見得を切ってみせる。態度は堂に入っていたし、ステージパフォーマンスも彼なりの洗練を見せ、初期のような危なっかしさはなくなっていた。ツアーの中で鍛えられたボーカルも伸びやかに安定している。けれど、同時に闇雲な勢いやスリルは失われてもいた。ミックスもやけにボーカルのバランスが大きくて、一体感と勢いに欠ける録音だ。

そして尾崎は「10代の代弁者」を意識的に引き受けきったこのライブによって、広く同世代の支持を集めることとなり、同時にうるさ方のロックファンや音楽誌からは「キザだ」「オザキは宗教か!?」と、一斉に叩かれることになった。「切実で青い叫びならそれなりのリアリティを感じるが、“他人のために歌う”なんて勘違いもゴーマンも甚だしい、無神経な偽善だ」というわけだ。暗く理屈っぽかったり、シニカルに乾いた態度が評価され、背伸びした達観を気取る者も多かった80年代のロックシーンの中で、尾崎の試行錯誤は格好のスケープゴートだった。

プロの歌い手が「客のために歌」うことは本来当然のことだろう。けれど尾崎は、そしてこの時代のロックは、受け手と同じ高さの視線「等身大」であることを求められ、また自ら求めた。ところが、誰もが衒いなく「素の自分」を表現し、受け入れ合えるような時代ではなかったのも、事実だと思う。自己の承認を求める気持ちは、その裏に虚栄と気負いをべったり貼りつかせていたからだ。「素の自分」は恥ずかしくないカッコイイ自分でなければならなかったのである。

共感の対象は自分と同じく悩む人であり、そして同時にその悩みは「リアル」でかつ「恥ずかしくないもの」でなければならなかった。尾崎は、そんな「等身大」のロックスターという矛盾を懸命に、真っ向から引き受け、ドラマチックに生きようとしていた。それが現在の視線で見れば、何ともわざとらしく恥ずかしかったとしても。

この日の尾崎は諦め知らずで無謀に けれど、以後現在に至るまで、彼ほど「希望としてのヒューマニズム」を本気で引き受けようとしたロッカーを、筆者は知らない。

#05 街路樹

88年9月1日発売

帰国後、ツアーの中断をはさんで1年以上じらされた待望作。新境地といえる名曲も多い、実は最も成熟していた時期では?

収録曲▶❶核(CORE)❷・ISM❸LIFE❹時❺COLD WIND❻銃声の証明とバイブル❼遠い空❽理由❾街路樹

CD:イーストウエスト・ジャパン　AMCX4061(96年8月20日再発)

これほど発売を待ちわび、またじらされたアルバムはなかった。おそらくこれは尾崎直撃世代共通の思いだったと思う。10代最後のツアーの後、ニューヨークに渡っていた1年の間に、フィルムコンサート"625DAYS"が20万人を動員。本人不在の間に、認知度は何倍にも膨れあがり、渡辺美里らをはじめ、彼を表面的になぞったような10代向けのメッセージソングがチャートを席巻した。

尾崎はまさに時の人となり、新展開を待望する気運は高まる一方だったが、予告されていた87年4月が7月になり、9月になっても新作は発売されなかった。その間に、アルバムタイトル「街路樹」を冠したツアーが開始された。冒頭は新曲の❸「LIFE」。鼓動のような電子音が流れ、ピンスポットの中に浮かび上がる尾崎。それまでになかった、静謐で内省的な響きをバックに、冷めた内省とその限界を見据えた人生の受容への姿勢が歌われた。活動休止中に彼を知り、10代の彼のストレートさと激しさを期待していた新しいファンには肩透かしだったかもしれないけれど、3rdまでの流れを見てきた僕たちには、彼の思考の持続と確実な深まりが感じられ、いやがおうにも期待は高まった。

しかし10月、結局アルバム発売は無期延期となりツアーも中断。かわりに初期から「反核」のタイトルで歌われ、このツアーで再び歌われた❶「核(CORE)」が、度々苦しげに座り込み重さが付きまとったライブの中で一服の清涼剤のようだった「街角の風の中」をB面にシングルカットされた。この時期は彼の暗黒時代のように語られがちだが、実は彼が、最も成熟していた時期ではなかったか。混乱を収拾のつかないままに曲想に刻んだシングルバージョンの「核(CORE)」と、その過剰さの原質である繊細さが透明感へと昇華した、草原に吹く風のようなメロディとアレンジにのせ〈使い古された言葉でもちょっと気をきかせてみると　口ごもるよりはましな歌を探しだせるさ〉と人の弱さから生ずる「苦味」を優しい諦念で受け止める「街角の風の中」は、「街路樹」の重要なワンピースになるべきものだったと思う。

翌88年1月に彼は覚醒剤不法所持で逮捕。そのことに僕は落胆したりはしなかった。けれど復帰後発表された「太陽の破片」と、「夜のヒットスタジオ」出演時の彼には初めて一抹の違和感を抱いた。そこで歌われる「君」と「僕」、歌う彼と聴衆である僕たちの間の「距離」に対するデリカシーのなさを感じ、大袈裟に力んで救済を歌うほどに空々しかったのだ。何かを諦めることを合理化し、ごまかしているような気配も漠然と感じた。ツアー中断後の1年の間に一体何があったのか?　今考えると、これが後期の彼の「自分の見失い方」の最初の兆候だったと思う。

「核(CORE)」はじめ数曲はボーカルが録り直されたが、もったいぶった仰々しさばかりが目立つ出来になってしまった。「太陽～」のB面曲❼「遠い空」も流れの中で浮いている。この2曲をシングルバージョンと「街角～」に入れ替えたものが、僕の中では今も本来の「街路樹」だ。

こうした事情でこのアルバムの真価は現在伝わりにくい。自分の感情を理性的に分析していく中で、彼が本来希求してやまない優しさや温かさから遠ざかる気がして混乱したり、内省を深めるほど聴き手と通じ合うことが難しくなる孤独やジレンマも感じていただろう。けれどそれは、以下に引用する当時の詩に明らかなように、切なく胸苦しいほどに過敏な感受性ゆえに、全てを優しい諦めの中で受容したいと願う彼の資質から出たものだった。

〈雑草の中で鳴いている鈴虫たちの音が闇を包む／山頂から下り、湧き水が小さなせせらぎを作るところで、僕は親父の背中を見ていた／渇いたノドは空になった水筒をカラカラ感じていた／親父は僕に言った。"こもれ日を感じるだろ"／夕暮れ間ぎわの、生い茂る枝葉よりもっと近くに、僕は、それを感じていた〉(東海ラジオ「SFロックステーション」「街路樹」特集での朗読より)

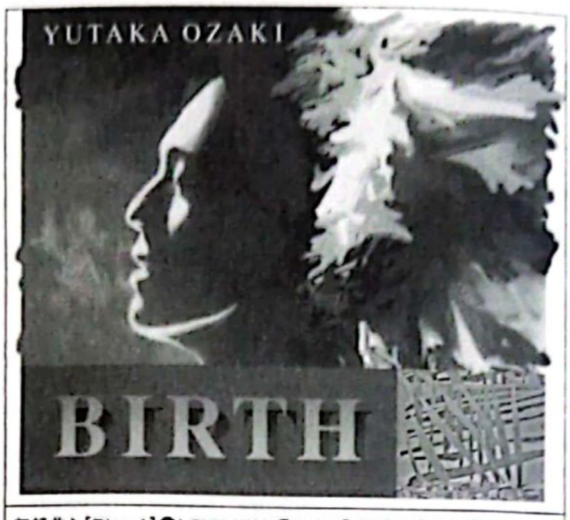
ロック原理主義の風潮がシーンを覆っていた当時、正当に評価されにくかったけれど、ラスト2曲は、吉野金次のエンジニアリングによる透徹した音像もジャストにはまり、彼のこうした資質が確かに楽曲へと昇華した金字塔だと思う。

CamScannerでスキャン

#06 誕生 BIRTH

90年11月15日発売

詞は焦りやポーズが空回りし、歌はリアリティを失った。尾崎の感性は時代遅れになってしまったのか——



収録曲▶[Disc 1]❶LOVE WAY❷KISS❸黄昏ゆく街で❹ロザーナ❺RED SHOES STORY❻銃声の証明❼LONELY ROSE❽置き去りの愛❾COOKIE❿永遠の胸[Disc 2]❶FIRE❷レガリート❸虹❹禁猟区❺COLD JAIL NIGHT❻音のない部屋❼風の迷路❽きっと忘れない❾MARRIAGE❿誕生

CD:ソニー　CSCL1560〜1

「街路樹」発表後の東京ドームLIVEを最後に、尾崎はデビュー時から二人三脚のように歩んできた所属事務所、マザーエンタープライズを離れ、ファンには消息が見えなくなった。そうでなくとも活動は断続的だったから、待たされることには慣れていたはずなのだが(コンスタントな活動を全うできたのは、10代最後の1年間と、「誕生」発表翌年の「BIRTH」ツアー、つまり晩年の1年間だけだった……)、「太陽の破片」以降の空ろな印象もあって、「このまま歌をやめて姿を消すんじゃないか」という予感さえあった。彼が平穏を得られるのならばそれもいいんじゃないか、という気すらしていた(紡木たくに対してそう思うのと同じように)。良くも悪くも自然に、社会の広がりや変化と格闘するような表現を期待しなくなっていた。

「街路樹」発表から彼が姿を消していた2年間は、ちょうどバンドブーム期に当たる。同世代のバンドたちが「言文一致体」の歌を推し進め、本当に等身大の恋愛や一人暮らし、学校生活、小さなエゴのやりとりといった日常を衒いなく歌っていた。その中で尾崎の歌はどこか優等生の公式発言のようにカタく真面目で、ちょっと古臭く保守的に見え始めていた。もうひとつ前の時代に強いリアリティを持った尾崎の感性は、実は同世代の中ではかなり古風なものだったのだ(奥田民生や岡村靖幸が同い年だという事実は、現在の若い音楽ファンにはかなり意外なのでは?)。

その後、尾崎は突然「月刊カドカワ」誌上で小説やインタビューを発表し始める。けれどその内容は、初期の彼に思い入れしていた者にとっては、相当にツラいものだった。猜疑心や自己憐憫や被害者意識があからさまな小説や、自身の幼児性に全く無自覚のまま、妙に高みに立ったような分別臭い達観のポーズを見せるインタビューのちぐはぐなイタさ、往時の「透明感」が全く消え去った荒みぶりに、「どうしてしまったんだ!?」という戸惑いと失望を打ち消しようがなかった。

先行シングルとして発表された「LOVE WAY」([Disc 1]❶)は、星勝のアレンジによってデビュー以前のフォーク的ルーツに立ち返り、尾崎版「氷の世界」を目指したような曲。畳み掛けるような言葉のリズム感と、微妙に垢抜けないデジタルビートの組み合わせが妙に生々しく新鮮で、インパクトはあった。歌われるのは「人は誰も愛を求めているが、欲望に翻弄され引きずられる。けれどそうした愚かさも生きていくための過程であり、その姿はいじらしく愛しい」という内容。言いたいことはわからなくもないが、観念語をつぎはぎしたようなこなれない言い回しも手伝って、上滑りに響いてしまう。細部に耽溺して他を無視するような態度に開き直れない、尾崎の古風なまじめさから出た結果であり、彼なりに10代の頃のリアリティから踏み出した大きな歌を歌おうとしているのはわかる。だが、記号的な理解で性急にすべてを把握したつもりになろうという焦りや地に足のつかない表現が目立ち、具体的な相手や場面にこだわってぐっと掘り下げるような、初期の良さはない。ポーズばかりが空回りしているようだ。

具体的なストーリー仕立ての他の曲となると、さらに問題があからさまだ。人間が普通に抱えるエゴと孤独を穏当に受け入れ慣れていくプロセスを踏めず、そんな自分と一般的な感覚の距離を測れないままに、それを大袈裟に罪として嘆くことで、どんどん歌は仰々しくなり、リアリティを失っていく。

西海岸のスタジオ・ミュージシャンによるぶ厚いロックサウンドも、工業製品のように微妙なニュアンスを欠き、雑でちぐはぐな印象を増幅している。洋楽原理主義的な当時の空気や、ロックの下地を持たない彼のコンプレックスも手伝っての選択だと想像するが、フュージョンバンドからスタートし、手探りで歌世界を支えていったハートオブクラクションのほうが、拙くとも等身大の良さを却って浮かび上がらせることができたと思う。

時はまさにバブル絶頂期。「等身大」さえ当たり前になり、音楽教養の蓄積とセンスを競い合う「渋谷系」の時代。フラットにシミュレーションに適応することを初めから現実とし、消費の積み重ねをアイデンティティにできる後続世代の中で、尾崎の古さ、貧しさと、踏み外し方が際立ってしまった。

CamScannerでスキャン

#07

放熱への証
Confession For Exist

92年5月10日発売

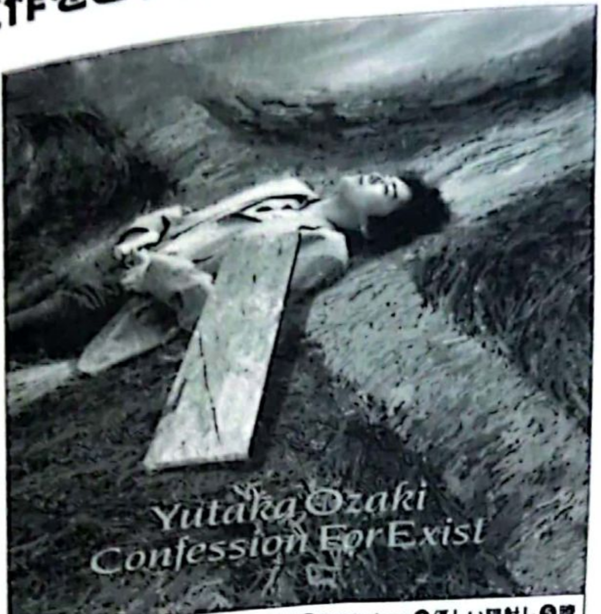
衝撃の死の直後に発表された、虚ろで散漫なラスト・アルバム。ファンはこの遺作をどう聴いただろうか

彼の死後、「尾崎はずっと10代の虚像を求めるファンに縛られ続け、ラストライブとなった代々木オリンプックプールの公演も、そのため賛否が分かれていた」という意味のことがよく言われた。そう言っていた人に僕は聞きたい。あなた方はあのライブでの虚ろな彼を見て、いったいどう思っていたのかと。

尾崎の死後、マザーとソニーの間での権利問題のためか、「誕生」以前の彼の映像は数年間テレビに全く流れず、「BIRTH」ツアーでのどこか自己完結した笑顔ばかりが繰り返し流れ続けたため、彼のイメージとその受容のされ方が方向づけられてしまったことが、今も残念でならない。

10代の尾崎をリアルタイムで体験、中途半端に大人になりかけていた僕達は、確かに当時の衝動の瑞々しさや、混乱や破綻さえ魅力と感じられた全力疾走の印象との、距離が取れていなかったかもしれない。けれど、まさか"あの"尾崎がこんなことになるなんて、という戸惑いも、彼の死よりもずっと以前から感じていた。もともとエキセントリックで危ういところのある男だったし、若さと資質が時を得た結果としての成功がその後のバランスを著しく損ねたのかもしれない、などといろいろ因果は想像できる。が、現実に目の前にいる彼と「あの頃」の落差にどうしようもなく戸惑い、ただただ途方にくれてしまっていたのだ。「一体、どうしてしまったんだ?」と。

だから、彼の訃報を伝えるニュース速報を聴いた時も、どう自分の中に定着させていいのかわからず、微妙な感情を持て余していた。その行き場を探すように、というより、自分のそれまでを再確認するように、雨の護国寺に並んだ。



収録曲▶❶汚れた絆❷自由への扉❸Get it down❹優しい陽射し❺贖罪❻ふたつの心❼原色の孤独❽太陽の瞳❾Monday morning❿闇の告白⓫Mama,say good-bye

CD:ソニー　SRCL2394

あの日、あそこに並んだ人達の多くは、死の当時の尾崎のファンじゃない。リアルタイムの尾崎からは距離をとり、聴くことはなくなっていたけれど、10代の彼と思春期に共有したものを胸の奥に大切に抱えた、不器用だけど実直な大人の顔をした人達だった。ワイドショーを見てお祭気分で集まった群衆をたしなめる元ヤンっぽいお姉さんや、大袈裟に嘆いてみせる若者達をよそに、粛々と尾崎に別れの挨拶をする青年達を見て、少し嬉しくなった。尾崎の目には、物言わぬ彼らの姿が映っていただろうか。そして彼らは、『放熱への証』をどう聴いたのだろう。いや、おそらく理解できないままに、ただ彼ら自身の中にある尾崎の面影を信じ続けていくのだろう。

では、彼の死によって尾崎を知った多くの人々は、この霧がかかったように散漫な印象のアルバムを一体どう聴いたのだろうか。ここでは「誕生」に顕著だった、あからさまなナルシシズムや猜疑心をまきちらす毒々しささえ、力を失って虚ろだ。具体的な他者や現場をなくし、戸惑いながら深く知ろうとするような謙虚さが生む風通しの良さや世界の広がりもなくなって、性急な一人合点を繰り返すうちに、彼の思考や言葉はことごとく根や散文性を失って、著しく退化してしまっている。消費社会の充実の中で、感覚と生理を自信を持って深めていく新世代の動向に全く逆行するように、ここでの尾崎の言葉は、現実から乖離し恐ろしく単純化した「意味」と「物語」への執着だけを、呪文のように繰り返している。それは一体どこに届いたのだろうか? おそらく「生理」や「感覚」の自由によって報われることのない、「自己責任」によってただ梯子をはずされただけの寄る辺ない者たちに、ではないか。

尾崎は「人間が良いものであること」を信じようとし、「人間が大したものじゃない」ことを受け入れられずにバランスを崩してしまった。ありのままの自他を受け入れることに耐え、明るい諦念を前提にしたタフな世界観を身につける過程を踏み損ねた。それを断罪できるほど僕は傲慢にはなれないし、同時に「明るい諦念」とは前提であって結論じゃないとも思う。

結論のない現実を受け入れながら、タフに理想を模索すること。これは、護国寺で見た人達のような大人にもなれず、中途半端さを引きずりながら生きていく僕達が、尾崎から受け継いだ課題だと思う。

「些細なことをいい加減にしないで、もっとまっすぐな目を向けて欲しいと思います」(新宿ルイード、デビューライブでのMCより)

CamScannerでスキャン

アルバム完全徹底レビュー〈特別編〉

未発表トラック集、ライヴ盤、ベスト盤……

ポステューマス・アイテム総まくり!

（尾崎の死後にリリースされたCD）

文＝[illegible]

POSTHUMOUS（死後盤）とは「父の死後に生まれた」「死後出版の」「死後の」という意味。未発表盤、ベスト、ライヴなど、尾崎のCDは本人が亡くなった後も続々リリースされている。厳密に言えばラスト・オリジナル・アルバム「放熱への証」も死後発売されたものだけれど、ここでは前記の作品群に限定してご紹介。注目の話、一聴の価値のあるCDってどれなの?

「4.25 REQUIEM」

「Before the Seventeen's Map」

「 」

「風にうたえば」

「SEPIA」

今さら「何言ってるんですか?」との声も上がるかもしれないが、残念ながら、尾崎豊というアーティストはすでにこの世にいない。だから当然、新作アルバム、新曲の登場は絶対にあり得ない。存在する音源は生前にレコーディングしたもののみ。死後にリリースされた尾崎豊名義のCDの数々は、一度リリースされた作品やどこかに眠っていた音源を、リアレンジ／リミックスしたり、あるいはそのまま蔵出ししたり、もしくは選曲・曲順を工夫したもの、ということになる。聴く価値があるかないかは読者諸兄姉の判断にゆだねるとして、そうした作品群は、おおむね3パターンほどに分けられる。❶ベスト・アルバム、❷ライヴ・アルバム、❸デビュー前の未発表トラック集。さらに加えるなら、デビュー後の尾崎が他アーティストのために書きおろし、レコーディングにも関わった曲を収めたものもある。オーケストラやオルゴールで尾崎の曲を演奏したCDも出ているが、尾崎が歌った作品ではないので省くことにする。

素性が怪しくお勧めしにくい未発表曲集

中でもファンにとって興味深いのは、やはり❸デビュー前の未発表トラック集であろう。ただ、あくまでデモ・テープの段階なので、聴くに値する完成度を持っているかどうかといえば、かなり疑わしい。よく出来ていたらとっくの昔に本人が歌っていただろうからだ。95年あたりから"幻の音源"入りアルバムとして市場に出回り始めたが、現在は廃盤になっているCDもあるので、ご容赦のほどを……。

デビュー前の録音3曲収録の「4.25 REQUIEM」（MEM VOCR-3002／95年6月21日発売）、デモ音源の歌声にオーケストレーションを加えた「Before the Seventeen's Map」（トランスビート TBZL-1／97年1月22日発売）、故池田満寿夫がジャケット・イラストを描いた「　」（トランスビート TBCL-1001／96年3月27日発売／通称は「無題（WHITE ALBUM）」）。ただし、海賊盤じゃないか、という悪評も聞かれるこれら95～97年リリースものは、どう見ても「企画盤」の域を出かねる。お金に余裕があったら買ってきて、としか言いようがない。98年には「Memorial 幻～尾崎豊」（日本クラウン CRCN-20201～2／98年11月1日発売）が登場。尾崎の歴史を少年時代にさかのぼった形で、最後まで「ホンマかいな?」度はエスカレートする。少年時代に作ったという曲に加え、[illegible]、尾崎豊らの曲をアコギ1本で弾き語りした録音。でも本当に尾崎の声なのだろうか。「声紋鑑定」に出すしか真偽のほどを判断する術はなさそうだ。それとほぼ同内容で先行して発売された「ASAKADAN／14才の地図」（[illegible]ジャパン CJ-0001／98年2月10日発売）は、中学時代の文化祭での音源だというが、これも真相は分からない。

翌99年には「風にうたえば」（ポリドール POCH-1775／99年3月17日発売）が登場。未発表曲入り作品の中では、最も聴きやすい仕上がり。というのは、尾崎がアマチュア時代に録音したカセットからボーカルだけを抽出し、あの服部克久大先生がオーケストレーションを施したサウンドなのだ。タイトル・トラックは東京を離れた市川準監督が初めて大阪を舞台にした映画「大阪物語」（99年）のメイン・テーマ曲で、しかも監督が自ら尾崎の曲を使いたいと事務所に申し出て起用が実現したのだという。映画本編では、ヒロイン（池脇千鶴）が父（沢田研二）を探すシーンと、父と愛人の間にできた赤ん坊を抱くラスト・シーンで、実にすがすがしく効果的に使われている。フォーキーなロード・ミュージック・タイプのナンバーで、〈俺〉が〈ママ〉に置き手紙を残して家出し、何かを探すためとしながら当てのない旅をする歌詞内容は、とても興味深い。尾崎の素質が聴けるという点で、これは「まあ、ひとつ聴いてみてもいいかな」盤である。

デビュー前のライヴ音源を使った「JEWEL－VOCAL VERSION－」（アートユニオン MS-1001／01年10月5日発売）は、シークレット・ライ

ヴを捉えたのか、熱気が伝わるものの、ラフな音。没後10年の02年には、インディーズから「SEPIA」(ライラック商事　LILA-1006／02年1月26日発売)が……。「風にうたえば」と同趣向の作品で、尾崎の楽曲で編曲を担当していた西本明がフル・オーケストラにアレンジしている。服部克久とどちらが巧みかは微妙なところ。

ダブリが多くて混乱させるライヴ盤の数々

続いては❷ライヴ・アルバムについて。❸とは異なり、すべてソニーからオフィシャルな形でリリースされたものである。ライヴに命を懸けていた尾崎ではあるが、生前に発表したライヴ・アルバムは2枚組「LAST TEENAGE APPEARANCE」のみ。ソニーはまず豊富なライヴ音源を続々リリースしていくことになる。

まずは「約束の日 Volume 1」(ソニー　SRCL-2602／93年5月1日発売)と「同 Volume 2」(同　SRCL-2603／同)。91年に開催された「BIRTH」スタジアム・ツアーのファイナル公演、10月30日の代々木オリンピックプールの模様を収録している。だが、生前の92年3月30日に同内容のビデオ「TOUR 1991 BIRTH」が発売されている上、アルバム発売の7カ月後にも"その2"ともいうべき「THE DAY LAST APPEARANCE」で万全を期しているのだ。やっぱりファンなら映像を見たいだろうし、どちらも買うと曲のダブリがあるし。必聴と言っていいものかどうか。

同じような迷いと悩みは、数年おいて出たライヴ・ベスト・アルバム「MISSING BOY」(ソニー　SRCL-4138／97年11月15日発売)にも付きまとう。しかし、こちらはより若き日のライヴ模様をパックして新鮮味を出した。85年の大阪球場と代々木オリンピックプール、さらに87年の有明コロシアム、88年東京ドーム復活ライヴなどだ。でも翌年、大阪球場公演の分だけを拡大して「OSAKA STADIUM on August 25th in 1985 Volume 1」(ソニー　SRCL-4425／98年11月21日発売)と「同 Volume 2」(同　SRCL-4426／同)として出された日には、困ったもんだ。金もない。ちなみに、この大阪球場と有明コロシアムは未ビデオ化なので為念。

さらに翌年には、ライヴ・テイクをリミックスした曲、初CD化のライヴ音源、シングルなど、ライヴとスタジオ録音曲をいろいろ見つくろった2枚組のベスト盤「ARTERY & VEIN: THE VERY BEST OF YUTAKA OZAKI」(ソニー　SRCL-4721～2／99年11月25日発売)が出てしまう。ここに至って、ファンは何を買っていいのか分からなくなる袋小路状態へ突入か?　ただ、このベスト盤には、今までになかった趣向が凝らされていた。主にアレンジャーとして80年代に活躍した井上鑑がサイトウマコトと組んだ86年のCDブック「TOKYO INSTALLATION」(CBS・ソニー　50DH441～2)に、尾崎は唯一、他人への曲提供をしていたのだ。賢明なファンはすでに気づいていたかもしれないが、当時は極秘事項(!?)になっていたとか。その音源が2曲、ただしインストゥルメンタルではあるが、収録されている。

入門者向けにはベストもよろしいかと

最後に❶ベスト・アルバムだが、初のベスト盤の登場は96年まで待たなければならなかった。「愛すべきものすべてに」(ソニー　SRCL-3672／96年9月30日発売)がそれだ。アーティストへの入門編としてのベスト盤という言い方があるが、尾崎の6枚のスタジオ・アルバムを所有している人の場合、果たしてこれを聴きたいと思うだろうか。バラードを中心にした全11曲は、全6枚のアルバムのどこかに収録されているのだ。特典として、完全データと未公開映像が見られるCDエクストラは付いているけれど。その次の公式のベストは、前述した「ARTERY & VEIN～」。こちらは既発アイテムとのダブリがあってもまだ許容範囲であろうか。

尾崎13回忌に当たる今年、ブルーとグリーンに色分けされた2枚のトリビュート盤発売のあとにも、またまたベスト盤がリリースされることになった。「13/71 - THE BEST SELECTION」(ソニー　SRCL-5714～5／04年4月21日発売)だ。シングルを中心に選んだ、ウルトラ・ベスト・オブ・ベストだなんて、すまん、ちょっと言い過ぎた。レコード会社や関係者は「入門者必携アイテム」を強調しているけれど、生産限定盤としてDVDが付いてくる。CDだけではセールスが伸びないと判断され、いま各社がこぞって試している流行りのDVD付きのCDなのだ。オールド・ファンも欲しいところだが、DVDはいずれ別個に発売されるに違いない。

ベスト盤とは言えないが、ボックス・セットも過去に一度だけ発売された。「TEENBEAT BOX」(ソニー　SRCL-3204～7／95年4月25日発売)である。1st「十七歳の地図」、2nd「回帰線」、3rd「壊れた扉から」に、4曲入りCDを加えて、ただ箱に入れただけのもの。その4曲とは、「十七歳の地図」のシングル・ヴァージョンと前記の大阪球場ライヴ・ヴァージョン、「SCRAMBLING ROCK'N'ROLL」の12インチ・ヴァージョン、3rdにも収録されている「DRIVING ALL NIGHT」。発売当時の"初もの"は大阪球場版のみだ。単体で一つ一つ買うよりもボックスとスペシャルCDが付いていた方がいいというファン向けの、作品というよりサービス商品という感じがする。

ベスト盤、ライヴ盤などあれこれリリースがあっても、結局のところ、入門者も尾崎が生前に残した6枚のスタジオ盤と2枚組ライヴ盤に辿り着くのであろう。コアなオールド・ファンにとっても、部分的には聴くべきものがあるにはある。彼らのために継続される死後のリリースは、ある意味において決して悪くはないと思うのだ。

「約束の日 Volume 1」

「MISSING BOY」

「OSAKA STADIUM on August 25th in 1985 Volume 1」

「ARTERY & VEIN: THE VERY BEST OF YUTAKA OZAKI」

「愛すべきものすべてに」

「TEENBEAT BOX」

CamScannerでスキャン

尾崎豊は本当に“純粋すぎた”のか？

10代の尾崎と20代の尾崎、劇的な変貌の謎に迫る

文▶川口瑞夫［ライター＆編集者］
イラストレーション▶もりいくすお

純粋すぎて大人になれなかった、カリスマ的なパブリック・イメージに押しつぶされた、と言われる尾崎。そういう部分はもちろんあったろうが、そればかりではないのでは？　20代になってからの尾崎の作品や周囲の人々の観察証言が、10代のときのそれとあまりにかけ離れていることに注目した筆者が、多くの尾崎文献をひもといて謎に挑戦！

純粋すぎて大人になれなかった少年――尾崎豊に対する世間一般のイメージはそんなところだ。ぼく自身も、つい最近までそう思っていた。しかし、尾崎が残した作品や数々の尾崎関連本を解読していくうち、それだけでは説明できないような疑問が生じた。たとえば、尾崎が20代に書いた歌詞は、10代のそれとは別人のように変貌している。それを、純粋すぎた、カリスマ的なイメージに押しつぶされた――といった解釈では、説明できないような気がするのだ。

世界の見方が加齢とともに退行している!?

それでは、10代の歌詞と20代の歌詞は具体的にどう違うのだろうか。いくつかの項目に分けて別表にまとめてみた。最初に注目してほしいのが、自己のイメージの変化だ。10代の尾崎には自己批判・自己懐疑的な視点が含まれているが、自己否定には至っていない。むしろ、根底にあるのは自己肯定感であり、批判や懐疑は自分をより高めるためのプロセスにすぎない。ところが20代の作品ではその構図が逆転してしまう。罪悪感などの自己否定が出発点にあるため、尾崎の意識はどうしても自己弁護的になってしまう。そこに批判・懐疑的な視点は存在しない。

これに伴うようにして、自己を取り巻く世界のイメージも微妙に変化している。20代の作品に描かれているのは映画『バトル・ロワイアル』のような殺伐とした世界だが、10代の作品はそこまで極端ではない。現代社会の把握として、どちらにバランス感覚があるかは答えるまでもないだろう。妥協を重ねて薄汚れてしまうのが大人かもしれないが、そんな大人だって裏切りや殺意には抵抗する。10代の尾崎が、友人の体験や人間観察を通して歌の世界を構築していたのに対し、頭の中の思い込みだけで世界を膨らませていく20代の尾崎はどこか視野狭窄に陥っている。視野狭窄が若さの特徴だとするなら、20代の尾崎は退行している。

その結果、尾崎が求めるものも変化する。10代の尾崎が愛や自由といった理想を追い求めていたのに対し、20代の尾崎は救済を求めるのみであり、理想を追求するような気概は感じられない。女性に対する姿勢を見てもわかるように、迷子の子どもが母親を捜して泣き叫んでいるようなのだ。

10代最後の作品『壊れた扉から』には、それまでにはなかった徒労感が漂っているから、当時の尾崎が行き詰まりを感じていたことは容易に想像できる。しかし、自信を喪失することが、そのまま即、裏切りや殺意になってしまうものだろうか。少なくても『壊れた～』の時点ではそうした傾向は見られない。ところが、2年のブランクをおいて発表された20代初のシングル「核（CORE）」

CamScannerでスキャン

10代の尾崎と20代の尾崎　歌詞の比較

	10代	20代
[illegible]	[illegible]	自分の体験 「[illegible]」
[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]
女性に対する態度	守ってあげる この街から君を守りたい 暖めてあげよう 俺の胸で眠るがいい 僕の胸で泣いてよ	守ってほしい 抱きしめていたい、それだけなんだ こんなに愛しているから、俺から離れないで 見つめていて僕だけのことを まだ俺の知らないおまえのイノセンスの[illegible]へ、手を引き寄せて抱きしめておくれよ おまえ哀れた顔をしないで、心のドアを開けて、心を開いて
出典	●「街の風景」❷「はじまりさえ歌えない」❸「ハイスクールRock'n'Roll」❹「15の夜」❺「十七歳の地図」❻「愛の消えた街」❼「OH MY LITTLE GIRL」❽「僕が僕であるために」❾「Bow!」❿「Scrap Alley」⓫「ダンスホール」⓬「存在」⓭「群衆の中の猫」⓮「シェリー」⓯「核（CORE）」⓰「太陽の破片」⓱「「ISM」」⓲「時」⓳「理由」⓴「LOVE WAY」㉑「黄昏ゆく街で」㉒「ロザーナ」㉓「RED SHOES STORY」㉔「COOKIE」㉕「永遠の胸」㉖「レガリテート」㉗「Monday morning」㉘「虹」㉙「風の迷路」㉚「誕生」

注1：読みやすくするために、歌詞に句読点を加えてあります。注2：「COOKIE」はアルバム「誕生」に収録されていますが、文献(5)によれば15の頃に書かれた作品です。

になると、すでに指摘したような特徴が出そろう。いったい尾崎に何が起こったのか。

アメリカに行ってから すべてが狂い始めた

過敏になって活動を休止した尾崎は、86年、音楽研修のためニューヨークに渡っているが、研修とは名ばかりで単にドラッグを覚えただけだったといわれている。

当時、所属事務所のマザー・エンタープライズは、自ら設立したレコード会社に尾崎を移籍させようとしてCBS・ソニーと争っていた。複数の尾崎本によれば、ニューヨーク行きの本当の目的は、尾崎を家族やCBS・ソニーから隔離して、事務所の監視下に置くことにあったという。尾崎の小説面での片腕だった見城徹は、当時のことを次のように語っている。

〈麻薬を渡すことによって彼をコントロールしようとする

CamScannerでスキャン

人間が出てきたり、ステージに立たせるために嘘をついたり、いろんな策を弄して、レコード会社を移籍させたりするわけですよ。約束が守られなかったりするうちに、彼は常に音楽業界は自分を搾取すると思いはじめた……すべてはアメリカに行ってから狂い始めている〉(k)

誰かが悪口を言っているとか、殺されるといった被害妄想は覚醒剤中毒の典型的な症状だが、尾崎の場合、事務所に対する不信感とあいまって、よりその傾向を強めてしまったのではないか。「核(CORE)」における変貌ぶりは、そのことを如実に示している。また、尾崎が公私にわたってケンカやトラブルを起こすようになるのもこの頃からで、複数の尾崎本にそうした証言がある(c)(i)。

残念なのは、こうした徴候が覚醒剤事件の後も残ったことだ。長年彼に連れ添ったプロデューサーの須藤晃は覚醒剤の後遺症があったことを認めているし(k)、尾崎本人も生前そう言っていたという(j)。

尾崎の心理にひそんでいた内的要因とは

とはいっても、そうした外的要因はあくまでも引き金であり、別に内的要因もあったようだ。たとえば精神科医の斎藤環や磯部潮は、尾崎のメンタリティがきわめて境界例(境界性人格障害)的だと指摘している(k)(l)(m)。斎藤によれば、境界例とは他人の承認を得ないと生きていけないタイプを指す。自分は自分と割り切ることができず、他人の承認を得るために意図せずして高度な表現技術を習得してしまうケースも多い、と(l)。

尾崎の名を世に知らしめたのは84年8月の骨折事件だが、その1カ月前にも同じ日比谷野音で同じことをしていたのはあまり知られていない。白井貴子の前座で出演した尾崎は、まったく反応しない観客を見て、照明用の支柱から飛び下りた。この時は大事に至らなかったが、この成功体験が1カ月後の骨折事件につながるのである(c)。無茶をすることによって他人の承認を得る——そんな悪循環が尾崎の内部に存在した。彼には自分を追い詰めることによっていい作品ができると思い込んでいたフシがある。しかし、彼が手に入れたのは人気(承認)であって、作品ではなかったのではないか。

実際、10代の作品は、必ずしも極限的な環境で作られたわけではない。須藤は初めて尾崎の作品を見たときのことを次のように書いている。

〈彼が持ってくる大人ぶった、まるで人生を悟ったかのような硬直した詞が気に入らなかった。その上、物事を正確に理解しようとせず、不平ばかりの甘えきった歌はもっと嫌いだった〉(h)

そのため、須藤と尾崎は約1年にわたってやりとりを重ねることになる。つまり、尾崎の初期作品は2人の対話の産物なのであり、そこには須藤の体験も含まれていた(「十七歳の地図」)。当時の作品に〈自由になれた気がした〉とか〈クソくらえと思った〉といった距離感があるのは、それが対話から生まれたものだからだ。

ところで、須藤は、尾崎はどこか未熟だった、悩みの実態が見えていなかった、とも言っている(k)。一方、それに関連して斎藤は、境界例は心因性の問題であり、尾崎の場合、小学校時代の不登校が注目されると言っている(l)。小学5年のときに転校先でイジメを受けた尾崎は不登校を断続的に続け、中学校は引越し前の練馬に越境通学したという(c)(g)(i)。また、家族の証言によれば、死の当日、尾崎が発見された家は、練馬の尾崎家に酷似していたうえ、カバンの中からは練馬時代の写真が出てきたという(c)(f)(g)。

——だとするなら、ニューヨークから帰国後の尾崎には、不登校時代のトラウマがフラッシュバックしていたと考えられないか。もちろん、確たる根拠があるわけではない。しかし、そう考えれば、20代の尾崎の子どもっぽさに納得がいくのだ。彼が20代に描いたのは"20代の地図"ではなく"11歳の地図"だったのではないか。

引用・参考文献(参照箇所は本文中にアルファベット表示)

a:「尾崎豊詩集〈作品集〉」(シンコー・ミュージック、1992年)
b:「尾崎豊　Say Good-by to the sky way」(リム出版、1992年)
c: 吹上流一郎「尾崎豊　心の旅」(麻布台出版社、1993年)
d: 鬼頭明嗣「尾崎豊　アイ・ラヴ・ユー」(太田出版、1993年)
e: 大楽光太郎「誰が尾崎豊を殺したか」(ユニオンプレス、1993年)
f: 蒲生輝「尾崎豊　ここより永遠に　尾崎ハウス物語」(三心堂出版社、1993年)
g: 尾崎康「弟尾崎豊の愛と死と」(講談社、1994年)
h: 須藤晃「尾崎豊　覚え書き」(小学館文庫、1998年)
i: 吉岡忍「放熱の行方　尾崎豊の3600日」(講談社、1993年/講談社文庫、2001年)
j: 柴田曜子「尾崎豊 夢のかたち」(ネスコ、1992年/文春文庫、2001年)
k:「KAWADE夢ムック・文藝別冊　尾崎豊」(河出書房新社、2001年)
l: 河添恵子「尾崎豊 15の夜」(全日法規、2001年)
m: 磯部潮「人格障害かもしれない」(光文社新書、2003年)

CamScannerでスキャン

晩年の創作活動を支えた“兄貴”集団、BIRTH BAND

このバンドが、最後のツアーと最後のアルバムを尾崎とともに作り上げた

文▶[illegible]〔音楽ライター&プロデューサー〕　タイトル・イラストレーション▶藤田恵

尾崎豊の晩年は孤独と人間不信に満ちたものだった、と各種の“尾崎本”は指摘する。さまざまな事件や騒動の後、不安定だった尾崎を支えたのが、新たに招集されたBIRTH BANDだった。

1990年12月、尾崎は個人事務所として有限会社アイソトープを設立、代表取締役となった。11月に出たばかりの「誕生（BIRTH）」のレコーディング中、周囲への疑心暗鬼を深めてスタッフから孤立していた尾崎は、やっとこれで「搾取される」という疑心暗鬼から逃れることができた。しかし、同時に様々な仕事を一人でこなさなければならないという現実と向かい合うことになる。社長としての最初の仕事は、前所属事務所（ロード・アンド・スカイ）を辞めたことで中断していた「BIRTH TOUR」のブッキングだった。

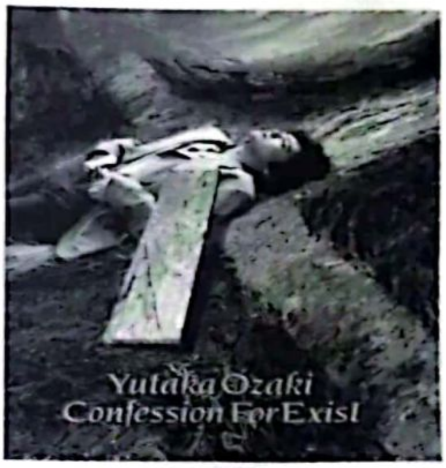
バッキング・メンバーに関しては尾崎のレコーディング・プロデューサーでもあった須藤晃に相談を持ち掛け、須藤はバンドリーダーに尾崎のデビューから深く関わってきた西本明を推薦した。尾崎は即座にそれに同意し、西本の昔からのバンド仲間で長渕剛などのバックを務めていた滝本季延（ドラムス）と、ザ・ハートランド時代からの旧友・長田進（ギター）が抜擢され、他のメンバーは尾崎、須藤、西本の3人が相談の上決まっていった。その結果、鈴川真樹（ギター）、渡辺茂（ベース）、関誠一郎（サックス&キーボード）、岩本恵子&山根栄子（コーラス）が揃い、計8人によるBIRTH BANDが誕生した。

尾崎が自己を解放した「BIRTH TOUR」

1991年5月20日、横浜アリーナからツアーがスタート、その年の10月まる1カ月を費やしたスタジアム・ツアーまで含めると、BIRTH BANDは5カ月で58回ものステージを展開したことになる。僕もこのツアーのステージを計3回体験したが、3時間を超える公演だったにも関わらず、グレードの高い素晴らしいライブだった。そこには一点の曇りもない、あからさまな自己を放出する尾崎豊の姿があり、そんな姿を数千人の聴衆は熱狂的に迎えた。尾崎はそのことに大きな安堵感を持っていたようだった。ひとたびステージを終えると彼はまた不安と不満に襲われ、マネージャーやスタッフのちょっとした言動に腹を立てては怒鳴り散らしたそうなのだが。

BIRTH BANDのメンバーのひとり滝本季延はこんな風に話している。「BIRTH BANDのメンバーにはすごく気を使っていたし、俺のことを兄貴のように慕ってくれて礼儀正しくって可愛い奴だったよ」。またリーダーの西本明は「尾崎くんはステージに立つと、突然輝き始める凄い人だった。初期の頃とは違って、25歳になっていた彼は音楽的にも精神的にも随分と大人になっていたというか……努力と成長の跡が窺えましたね」と語る。そんなBIRTH BANDのメンバーの存在が、常に不安定だった尾崎の大きな支えになっていたのは確かだった。

91年11月30日。再びBIRTH BANDのメンバーが集結した。6枚目のオリジナル・アルバム「放熱への証」のレコーディングがスタートしたのだ。尾崎の強い意向でメンバー全員が呼び寄せられ、ギターの今泉洋がアレンジャーとして参加した5曲を除く6曲を西本がアレンジ。中西康晴（オルガン）などのゲスト・プレイヤーも迎えたが、このアルバムはまさにBIRTH BANDと尾崎豊がひとつの絆で結ばれていることを証明している。尾崎が発売を待たずしてこの世を去ってしまったのはあまりに残念だ。



▲BIRTH BANDのメンバーが集結した尾崎のラスト・アルバム「放熱への証」

◀BIRTH BANDとのコンサートの模様を収録したビデオ「TOUR 1991 BIRTH」

オーディション合格からトリビュート・アルバム発売まで

尾崎豊の10大事件

オザキ伝説“駆け足”レビュー！

文▶宮城正樹［知ったかブンセキ家］　イラストレーション▶JERRY

十代でのデビュー、ライヴでの負傷など数々の伝説、二十代を襲ったビジネス／恋愛／ドラッグのスキャンダルなどなど。明暗とりまぜ、尾崎ほど「絵になる」エピソードにあふれ、話題を振りまいてきたロック・ミュージシャンもいない。長年のファンにはおなじみの項目ばかりですが、初心者のみなさんはこのページで、なぜ尾崎が不世出のスターなのか、波瀾万丈のキャリアを通して覗いてみましょう！

1「CBS・ソニーオーディション」合格
(82年10月)

尾崎がデビューのチャンスをものにしたのは「CBS・ソニーオーディション」での合格である。その前はNOAと称するバンドを組んでリード・ヴォーカルを取り、都内のライヴハウスで歌ったり、学園祭でのライヴも行った。デモ・テープも相当量を制作していたようだ。尾崎の死後、多数出回ったものは、この時期の作品がメインだ。雑誌『ぴあ』の広告でオーディションの広告を見た尾崎は、さっそく自信作「街の風景」でチャレンジする。一方でビクターのオーディションにも応募していた尾崎だが、老舗「YAMAHAポピュラー・コンテスト」(現在は消滅)はパス。しかし、新興だが勢いのあった「CBS・ソニーオーディション」からのデビュー切符は、後の彼の運命を決めたと言えるだろう。ところが選考の当日、関係者にすっぽかしを食らわせ、翌日、CBS・ソニー側からのたっての依頼をうけてあらためて臨んだというのも、尾崎らしい逸話である。

CamScannerでスキャン

❷ 1stアルバム『十七歳の地図』誕生
(83年12月1日)

▼シングル「15の夜」

1stシングル「15の夜」との同時発売(当時はよくあったが今はほとんど見られないリリース形式だ)。死後に至るまでさまざまな形でシングル・カットされた曲の多さでもほかのアルバムを圧倒する、デビュー作にして最高傑作。——なんて使い古された言葉で飾るのが恥ずかしいくらい、純粋でキラキラしている。テレビのトレンディードラマなどで流れて、尾崎のシングルとしては初の、そして唯一のミリオン・セラーとなった「OH MY LITTLE GIRL」、コンサートの人気曲として広がりを見せ、世紀が換わってからもシングル発売された「I LOVE YOU」。ストレートなロックンロールも多いのに、世代を越えて日本人向きのバラード曲が中心に残り続けている。時々のヒットによって評価が年々高まってきたという点でも、稀有なアルバムである。

❸ デビュー後、初のライヴと初の負傷
(84年3月15日／84年8月4日)

NOAとしてアマチュア時代にも出演していた新宿ルイードで、デビュー・ライヴが開催された。青山学院高等部の卒業式と同日だったことばかりが話題に取り上げられ、本人も意識していたそうだが、ライヴ・アーティストとしての実力を遺憾なく発揮した、渾身のライヴであった。1st『十七歳の地図』収録曲だけでなく、次のアルバムのための新曲も含め、全13曲を披露。アンコール2曲をエンディングに、2時間余りもかけて走り抜けた、パワー全開の大サービスだ。

だが、この日のライヴを伝説にした怖いもの知らずの無鉄砲ぶりが、その年末からスタートするはずだった初の全国ホール・ツアーを前に、凶と出る。8月4日、真夏の日比谷野外音楽堂。「アトミック・カフェ」のステージで、7メートルもある照明用イントレ、いわば、やぐらからコンクリートのステージに飛び降り、左足を骨折してしまう。有名すぎるくらい有名なエピソードだ。その日は最後まではいずり回り、痛みに耐えて歌い切ったが、以降のスケジュールはすべてキャンセルとなった。まさに命がけ。

▼野音での事故を伝える「TEENBEAT」84年10月号(CBS・ソニー刊)

❹ 2ndアルバム『回帰線』発売
(85年3月21日)

1週だけとはいえ、「オリコン」チャートで初登場1位になったアルバム。今は廃刊になっているが「ミュージック・ラボ」「ミュージック・リサーチ」などでも軒並み1位を刻んだ。尾崎がビッグへの階段を上り始めたことを、音楽ファンだけでなく世間一般にも知らしめた作品だ。本人は別に1位を喜んでいなかったようだが……。現在から見ても『十七歳の地図』と双璧と思えるくらい完成度の高いアルバムであり、こちらを最高傑作に挙げる人もいる。須藤プロデューサーの元に、浜田省吾のバック・コーラスを担当する町支寛二ら須藤ファミリーが参集。ロングセラーを狙った1st以来1年以上のインターバルによって、余裕のレコーディングができたと思われる。当時は1年に2枚のオリジナル・アルバム発売が売り出し中のアーティストに課せられることが多かったが、時代に背を向けた選択は正解だった。

CamScannerでスキャン

⑤ 新たなライヴ神話を生み出す

(85年8月25日:大阪球場、11月14、15日:代々木オリンピックプール/86年1月1日:福岡国際センター/87年8月5、6日:「広島平和コンサート」、8月22〜23日:南阿蘇「BEAT CHILD」ほか)

やぐらから落ちて骨折して以降、尾崎のコンサートには、何らかのトラブルとともにスリリングかつドラマティックな展開とシーンが運命のように起こったものである。記すべきことはたくさんあるが、その幾つかは、VHS、DVD、ライヴ盤などでも確認できる。ダイレクトな臨場感、時間・空間を共有できたという感覚は、「あのとき、あの場所」のものでしかないのだが……。

85年の夏の大阪では、当時の南海ホークス(現・福岡ダイエーホークス)の本拠地として閑古鳥が鳴いていた大阪球場(現・なんばパークス)に2万6千人のファンを動員。86年元旦の福岡国際センターでは無期限の「休業」をライヴ会場で宣言したり(ソロ・アーティストではJポップ史上初!?)、広島平和コンサートで渡辺美里のステージに飛び入りしたり、BOØWYや佐野元春やストリート・スライダーズらと競演した熊本でのオールナイト・イベントでは、8万人の大観衆を前に、野外にはつきものの雨に打たれながら熱唱また熱唱! 世界一雨に濡れての熱演が似合うアーティストと呼びたいくらいの勇姿だった。86年の全国フィルム・コンサート(これも史上初か!?)だけで20万人が有料目撃。信じられない快挙が続いた。

▲フィルム・コンサート「OZAKI TEENAGE FILM 625DAYS」の告知

⑥ 逆境・試練の連続

(87年〜88年)

▶アルバム「街路樹」広告

どのようなアーティストにも、必ずスランプは付きまとう。売れれば売れるほど、伝説化すればするほど、プレッシャーと不安に襲われ、惑わされるのだ。その悪魔とどう対峙し、どう退治するか。これがアーティスト人生の一大ポイントである。尾崎の場合、そのスランプは86年いっぱいの長期休養の後、CBS・ソニーから所属事務所が設立したMOTHER & CHILDRENに移籍した頃から始まったようだ。苦闘の跡が見え隠れするシングル「太陽の破片」とアルバム「街路樹」は、そんな時期ならではの産物かもしれない。88年1月11日には覚醒剤取締法違反で起訴されたが、塀の中にあっても、尾崎は曲を作り続けたという(「誕生(BIRTH)」収録「COLD JAIL NIGHT」がそれだ)。2月22日に東京拘置所から出所、結婚を経て、「太陽の破片」発売後の6月22日には「夜のヒットスタジオ」(フジテレビ系)に初出演。9月1日に「街路樹」をリリースすると、12日には東京ドームで復活コンサート「LIVE CORE」も開いた。

逆境にめげず、考え続け、活動し続けた尾崎。今から考えれば、この時にもがきながら作っていた作品にこそ、尾崎の本当の、血の結晶がひそんでいるのかもしれない。

⑦ 再々復帰直後の結婚と長男の誕生

(88年5月12日、89年7月24日)

「BLUE : A TRIBUTE TO YUTAKA OZAKI」の最大の話題のひとつが、尾崎のひとつぶダネの裕哉君がHIROを名乗り、須藤プロデューサーの息子さんのTomi Yoと共に、Crouching Boys名義で「15の夜」をカヴァーしたことだった。尾崎がもし生きていたら、どれほど感動したことだろう。息子が自分の曲をプレイし、それがCDになったのだから。

拘置所での内省の日々を経て、繁美さんと結婚。1年余りあとに、長男が誕生した。うれしくて仕方がなかったのだろう。写真を持ち歩き、ミュージシャン仲間や関係者にも、恥ずかしながらも楽しそうに喋っている。当然、どん底から浮上するためのきっかけにもなったはずである。2枚組にわたる大作「誕生(BIRTH)」を作ったのも、その一つ。このアルバムでの尾崎はそれまでとは違っていた。特に、歌詞が"街"を出てワールドワイドなものになった。言いたいことをストレートに主張する、という感覚は、一部では軽んじられているが、実子だけでなく、ある意味で未来の子供たちに向けてオンリー・ワンな音を構築してみせたと言える。

▲アルバム「誕生(BIRTH)」の広告

尾崎豊の10大事件

⑧母の死
(91年12月29日)

90年12月、尾崎は所属事務所「ロード アンド スカイ」から独立し、自らの個人事務所「アイソトープ」を設立した。家族が経営に関わる、文字通りの「尾崎ファミリー」であった。過去の著作物と未来の創作を己の手で管理したかったのだろう。しかし、これがアダになる。事務所の経理などの事務を担当していた母が、心労が重なってか、突然の心筋梗塞でこの世を去ってしまったのだ。尾崎が存命中の母に言った最後の言葉は、「疲れただろう?」という仕事へのねぎらいだったという。母の死は、その後4カ月も余命が残っていない運命の尾崎に、相当な衝撃をもたらしたはずである。しかし、関係者の話では、悲しみをあまり表に出すことはなかったそうだ。最後のアルバム「放熱への証」では、母に向けて綴った「MAMA, SAY GOOD-BYE」がラストを飾っている。母への哀悼と感謝を込めたこの曲が、ファンにとっては最後の曲、遺作となったわけだ。

⑨天国への旅立ち
(92年4月25日)

本人の死が"10大事件"のひとつを占めることになるとは、当然とはいえ尾崎自身も想像だにしなかっただろう。しかし、彼の死は、死後に起こったさまざまなことも含めて、ジョン・レノンの死にも匹敵するような大事件だった。『放熱への証』のレコーディングを完了し、アルバムを引っさげての全国ツアーの準備も始まっていた時期だ。母の死が心に暗い影を落としていたのかもしれないが、その時期、彼の酒量は天井知らずの勢いで増えていった。その死の経緯は、ファンなら誰でも知っていることであり、ここで再び記しても仕方がない。死因は肺水腫。葬儀が執り行われた護国寺には、4万人余りの参列者があった。当日は雨。ライヴの項で雨が似合うと書いたが、天候も彼を見送ったのだろうか。狭山湖畔にある彼の墓石には、『放熱への証』CDの帯の宣伝コピーが、そのまま刻まれている。「生きること。それは日々を告白してゆくことだろう……」。『放熱への証』は、現時点で、最も売れた尾崎のアルバムとなっている。

▼女性週刊誌に載った追悼記事(『女性セブン』92年5月21日号)

死の直前に語った「母の死」「音楽」「夢」
尾崎豊
あまりにも早すぎた「さよなら」
26才で

⑩公式トリビュート盤、ついに発売
(04年3月24日)

アーティストにとって人生最大の目標とは、永遠に歌い継がれて決して色あせない曲を作ること——およそ誰もが口にする、手垢の付いた言葉のようだし、実際、筆者はさまざまなミュージシャンのインタビューを通して、それに似た台詞を聞き続け、ある意味でうんざりしていた。だが、よく考えなくても、そこに至る道のりは平坦ではなく、あまりにも長ーい時間が必要だ。曲がアーティストの死後も生き続け、愛されるさまを確認することは、当然、本人にはできないわけだが……。

尾崎の曲の数々は、死後10年を越え21世紀になっても残った。その証が結実したのが、このトリビュート盤2枚である。参加するアーティストの顔ぶれは、大ブレイクした人から無名の新人、それに愛息まで実に多彩。尾崎が残した愛しい曲たちは、今後も残り続けることだろう。本人はもういないが、アーティストとしての本望は立派に叶えられたと思う。

◀トリビュート・アルバム「BLUE」(左)と「GREEN」(右)

CamScannerでスキャン

through the broken column #5

もし尾崎が生きていたらどんな歌を歌ったか？

ムチャを承知で、歴史のタブー“if”を大妄想

文▶川口瑞夫［ライター&編集者］　タイトル・イラストレーション▶藤田恵　本文イラストレーション▶丸橋圭太郎

尾崎がもしあのとき生き延びて、その後も音楽家として活動を続けていたらどうなっていただろう。60年代から活躍するイギリスの某アーティストとの共通点から空想する“26歳以後の尾崎”──。

「歴史にifはありえない」とよく言われる。しかし、そんな妄言に惑わされてはいけない。ifを考えなければ、過去を反省的にとらえることはできないし、学問だって批評だって成立しえない。だからこそ、あえて考えてみたい。尾崎豊が生きていたなら、どんな作品を作ったかを──。

精神科医の斎藤環は、ロック・スターであることが境界例的な自意識を生み出す、という独自の仮説を持っている。境界例とは、心の奥底に空虚感があり、他人の承認を強く求めるようなメンタリティを指す。承認を受けたいがために、意図せずして高度な表現技術を習得するが、満足する結果が得られないと人間関係が不安定になりやすい。ロック・スターは多くの観客に見られることによって、その振幅が激化する──と。斎藤は具体例として、尾崎とともにデビッド・ボウイの名前を挙げている。そこで、ボウイをモデルにして、26歳以降の尾崎を予想してみることにする。

結論を先にいってしまうと、尾崎が生きていたなら、ボウイの「ロウ」(77年)のようなアルバムを作っていたのではないか。なぜなら「ロウ」は、ボウイがカリスマであることをやめた最初の作品であり、それまでの方法論のリセットを試みた作品だからだ。

カリスマを放棄した尾崎にふさわしい音楽とは？

ボウイのキャリアの中で、カリスマ的な意匠が濃厚なのは70年代前半(76年「ステイション・トゥ・ステイション」まで)であり、彼は作品内で、ジギー・スターダストやシン・ホワイト・デュークといった悲劇的なキャラクターを演じていた。当時の彼は、ドラッグ中毒や事務所とのトラブルで心身ともにボロボロだったという。しかし、西ドイツ(当時)のベルリンに移り住んで制作された「ロウ」「ヒーローズ」で大きな転機を迎えることになる。ベルリンでのボウイは、トルコ人が多い地区に部屋を借り〈自分の食うものぐらい自分で買う〉ような生活を送っていたという。ボウイはこのときの事情をこう話している。

〈あの街(LA)をあとにした時、世界をもっと知ろうと思ったんだ。自分がいかに無知だったか、いうべきことなどなかったか、思い知らされたよ。「ロウ」に歌詞がないのは、ぼくが文字どおり言葉につまってたことを反映しているんだ。ぼくは自分の新しい人生のために、新しい音楽の言葉を作っていた〉(78年1月)

そのような環境で作られた「ロウ」は、収録曲の大半がインストで、まとまった分量の歌詞が付いているのはわずかに2曲。ボウイの魅力だったエキセントリックなシャウトも一切登場しない。そして、ボウイはこれ以降、自らにキャラクターや物語を付与することを止めてしまい、「ヒーローズ」「アッシュズ・トゥ・アッシュズ」などで、自己劇化願望を批判するようになる。

もちろん、尾崎とボウイとでは音楽的な資質がまったく違うし、相違点も多い。しかし、尾崎が生き延びていたなら、遅かれ早かれ「カリスマ＝尾崎豊」を放棄する日が訪れていたに違いない。そのときの尾崎にふさわしいのは、言葉が少なくて、シャウトしない音楽なんじゃないかと思える。

▼引用・参考文献
河添恵子「尾崎豊 15の夜」斎藤環インタビュー（全日法規、2001年）
マイルズ編「異星人デビッド・ボウイの肖像」（シンコー・ミュージック、1986年）

CamScannerでスキャン

プロデューサー・須藤晃とアーティスト・尾崎豊の“運命の絆”

2人のクリエイターの“ラブ・ストーリー”は終わらない

文▶志田歩［音楽ライター］　写真▶ユザワエイジ

尾崎豊のファンなら、プロデューサー・須藤晃の名を知らぬ者はいないだろう。
尾崎を語る時に欠かせないキー・パーソンであり、
アルバム「BLUE」「GREEN」とコンサート「THE NIGHT: A TRIBUTE TO YUTAKA OZAKI」などからなる
トリビュート・プロジェクトも、彼の尽力によるものだ。
彼はまた、普通のレコード会社のプロデューサーとは違う、特異な存在でもある。
須藤のプロデューサーとしての資質、そして、尾崎のアーティスト活動への貢献とは!?
両者の“絆”というべき深い関係に斬り込んでみよう。

尾崎の音楽の第一印象は“叙情派フォーク”

例えばバンドのメンバー間の関係が、バンドによって異なるように、アーティストとプロデューサーの関係も、実にさまざまなケースが存在する。本稿で語るべきは尾崎豊に対して果たした須藤晃の貢献だが、まず注意したいのは、尾崎が残した6作のオリジナル・アルバムの中で、須藤がプロデューサーとしてクレジットされているのは、初期の3枚の「十七歳の地図」(83年)、「回帰線」(85年)、「破れた扉から」(85年)だけだという点だ。ただし他の作品のジャケットを見ると、須藤の名前が出てこないのは4作目の「街路樹」(88年)だけ。5作目の「誕生(BIRTH)」(90年)ではディレクターとして、遺作となった「放熱への証」(92年)にはSpecial thanksの最初に須藤の名前がクレジットされている。

これはどのように解釈するべきだろうか？　少なくともレコーディングの現場で、音の交通整理を行うサウンド・プロデューサーといちミュージシャンとしての付き合いだけならば、こうした表記はなされるはずもない。

須藤にとって尾崎との最初の出会いは、あくまでもレコード会社の社員としての業務の中でのことだった。〈フォークっぽいから、須藤がやればいい〉とか、〈暗い歌だったので、これは須藤のタイプだと言われた〉のがきっかけで担当になったのである。

デビュー前の段階で、尾崎は浜田省吾や佐野元春のツアー・メンバーを使ってレコーディングを行っている。特に尾崎の初期のアルバム3作のアレンジで重要な役割を果たした町支寛二は、浜田省吾の音楽において、西本明は佐野元春の音楽において、それぞれ大活躍していた人物だ。そうした人選は須藤のアイデアによるものであった。ただしそれをもって須藤が自分の得意な領域に尾崎を引きずり込んだと判断するのは、性急に過ぎる。あくまでも須藤から尾崎に対して「何をやりたいのか」という問いかけがなされた上での選択であった。

須藤にとって最初に出会った頃の尾崎の音楽の印象は〈井上陽水さんとか岸田智史さんとか、そういうフォーク系の人達の音楽を聴いてて、オーディションも生ギターを弾いて合格したし、そういう叙情派フォークに近い感じだった〉という。須藤はもっと幅広い音楽性の中から尾崎が自分で望む方向性を見つけるための手助けをしようと、音楽的な基礎知識を授けたり、様々なアーティストの音楽を尾崎に聴かせていった。そうした結果として、音楽的には浜田省吾や佐野元春と重なる部分が多いデビュー・アルバムが練り上げられていったのである。

“生みの苦しみ”から立ち会うプロデューサー

このように始まった2人の関係は、尾崎が一方的に須藤の影響を受けるものではなかった。同時に須藤も尾崎の影響を強く受けていたのである。事実、須藤は著書の中で〈僕は彼を自分の息子のように感じていたし、弟のようにも感じた。同志のようにも、友人のようにも感じたし、極論すれば恋人のように感じたこともある〉とさえ述べている。尾崎もまた須藤を横浜アリーナの観客の前で「この人は人生

CamScannerでスキャン

須藤晃プロフィール

音楽プロデューサー・作家。1952年8月6日、富山県生まれ。77年、東京大学英米文学科卒業、CBS・ソニー(現SME)入社。96年、カリントファクトリー設立。98年、ジャコペッティ設立。尾崎豊、浜田省吾、村下孝蔵、玉置浩二、橘いずみらと音楽制作のパートナーとして数々の名曲を発表する傍ら、作家としても活動。「僕とアスファルトの夜」(角川書店)、「アイスクリーム・エンペラー」(幻冬舎)、「みんなノイズを聴きたがる」(TBSブリタニカ)、「キャットフード」(リトルモア ストリートノベルズ)他、著書多数。

の師です」と紹介し、後の須藤はそれに対し〈その言葉を尾崎に返したい。「尾崎は僕の師だ」って〉とさえ述べている。

恋愛に例えるならば両想いだ。まさに運命的というしかない絆が2人の間にはあった。またそうした資質の持ち主だからこそ、須藤は須藤であり、尾崎は尾崎たりえたのだ。

だから僕は、須藤をサウンド・プロデューサー的な観点のみから論じることにはあまり興味を持てない。ここからは須藤ならではの個性の方に目を向けることにしたい。

では須藤の個性とは？　まず須藤がプロデューサー、ディレクターといった形で、手掛けてきたアーティストは、村下孝蔵、浜田省吾、橘いずみ、小山卓治、真島昌利、玉置浩二などのソロ・アーティストばかり。真島と玉置はバンド活動も行っているが、須藤が関わっているのは彼らがソロとして活動する時だ。しかも最初期の玉置を除くと、他は歌詞と曲を自分で書くシンガー・ソングライター・タイプ。つまり須藤の特徴は、ミュージシャン同士の音楽的な調整だけではなく、ソロ・アーティストがレコーディング・スタジオに入る前に歌詞や曲を作る時の生みの苦しみから立ち会う点にあることが分かる。

バンドやユニットで創作するアーティストの場合、作曲者、作詞者が最初に作品を提示する相手は、当然メンバーだ。だが須藤はそうした存在がいないソロ・アーティストの孤独な創作環境の中で、メンバーに代わる役割を果たす。それゆえに須藤の具体的な振る舞いは、非常に柔軟だ。歌詞や曲にサジェッションを行うのみならず、場合によっては、曲名を決めたり、歌詞を共作したり、ジャケットに詩を提供したり、ベースを弾いたり……。そうしたことを含めて須藤は自分の仕事を〈八十パーセントは、相手がそばにいることを意識せずに、長時間一緒にいることだ〉という。ただしそれは日常ではない。あくまでも音楽を創作するという状況から生まれる濃密な関係だ。

『街路樹』と『誕生』——離別の孤独と再会の歓喜

88年の「街路樹」の制作に須藤が参加していないのは尾崎の意向ではない。所属していたプロダクションが新しく作ったレコード会社MOTHER & CHILDRENに尾崎が87年に移籍したため、CBS・ソニーの社員だった須藤とは離れざるを得なかったのである。しかし歌詞や曲を生み出す空間を2人だけで共有するという行為は、精神の暗部をさらし合う秘め事のようなもの。まして瞬く間に収めた商業的な成功により、精神的なコントロールさえも困難になっていた尾崎にとっては、そこに到るまでのプロセスを見つめ続けた須藤と離れるのは、非常に辛かったはずだ。

そもそも86年に尾崎が無期限の活動休止に入り、単身でアメリカに渡ったのは、最初の3作で確立されてしまった反抗する若者の代弁者というパブリック・イメージが重荷になったからだった。そのパブリック・イメージを象徴したのがデビュー時の“もう学校や家には帰りたくない”というキャッチ・コピーである。そして須藤こそはレコード会社のスタッフでありながら、「尾崎はもっとさまざまな内面的なことを歌っている。尾崎の一部を強調して反抗する若者のシンボルみたいにしないでくれ」という思いから、そのキャッチ・コピーに強く反対したという意味でも、尾崎にとっては貴重な理解者だったのだ。

「街路樹」の制作が難航している時期に、尾崎は須藤のもとを訪れて一緒にやりたいと懇願したこともあるという。87年12月、尾崎が覚醒剤取締法違反で逮捕されたのは、急激な成功によるプレッシャーだけでなく、須藤との離別による孤独も影響していたと見るのは決して不自然ではないだろう。

一方の須藤にしても尾崎と離れたことだけが原因だと断定するのは乱暴だが、須藤自身の言葉によれば、〈どうしても仕事に身が入らなくなって〉しまい、〈精神的にもすごくまいってしまって〉入院するほどのスランプを、この別離期間中に体験している。

こうした事情を考えると、90年の「誕生(BIRTH)」に須藤がディレクターという形で参加したことが、両者にとってどれほど大きな喜びであったかが分かる。これは尾崎が事務所を移籍、さらにレコード会社を再びCBS・ソニーに移籍したことによって実現した創作上での再会であった。

＊文中の須藤晃発言は本人の以下の著書からの引用によるものです。
「時間がなければ自由もない」(ソニー・マガジンズ)、「尾崎豊—覚え書き—」(小学館文庫)、「尾崎豊が伝えたかったこと」(主婦と生活社)

CamScannerでスキャン

〈極論すれば恋人のよう〉(須藤)な関係とは

ではここで視点を微妙に移し、尾崎にとって須藤がどういう存在だったかということではなく、逆に須藤にとって尾崎がどういう存在だったかという点に注目してみよう。

須藤晃の公式ホームページ、KARINTO FACTORY (http://www.karinto.co.jp/)に掲載されている本人のプロフィールには、「音楽プロデューサー・作家」という記述がなされている。

須藤は尾崎のセカンド「回帰線」のプロモーション用に制作されたブックレット「TeenBeat BOOK1」に"Misunderstanding"という短編小説を掲載した(後に「時間がなければ自由もない—尾崎豊覚書—」に再録)。レコード会社のプロデューサーが、自分の手掛けたアーティストのプロモーション用のブックレットに、解説やレコーディング日誌ならともかく、小説を提供するということ自体、極めて異例のことだ。

これは須藤が元々大学時代にアメリカ現代詩を専攻し、アレン・ギンズバーグなどのビートニクに影響を受けたことから音楽プロデューサーとなった人物だということを知らないと理解しにくい現象だろう。尾崎のアルバムのジャケットに英語詩を提供したのも、そうした流れにあると考えられる。

しかしそれにしても「誕生(BIRTH)」制作時の須藤のエネルギーは尋常ではない。90年11月にスタジオ録音2枚組という大作として発表された「誕生(BIRTH)」の制作と並行して、須藤は「クォーター」という長編小説を書いている。しかもはじめは「月刊カドカワ」に連載するという告知までなされながら、書くスピードが速すぎたために連載をとりやめるほどのペースで書き上げているのだ。

尾崎にとって須藤は音楽創作上のパートナーであった。だが同時に作家としての須藤にとって、尾崎は創作のインスピレーションを与えてくれるミューズのような存在だったのではないだろうか。それゆえに2人は、運命的な絆で結ばれるしかなかったのであろう。

これを指してどちらがどちらを利用したというのは正確ではない。なぜならインスピレーションは、作為的に与えようとして与えられるものではないからだ。ただしクリエイターとしての資質は、自ずとそれを開花する環境を求めざるを得ない。ライオンが獲物を倒すのは、相手が憎いからではなく、自分の生命を維持するためにすぎない。それと同じように、尾崎は尾崎であるために須藤と音楽制作の現場を共有することが必要であり、須藤は須藤であるために尾崎と触発しあう環境が必要だった。〈極論すれば恋人のように感じたこともある〉という須藤の言葉は、かなりロマンチックに響くが、そこにはクリエイター同士の切実さから生じる獰猛なまでの欲求を伴っていたことを、おそらく両者とも自覚していたはずだ。

創作者の孤独の闇にたじろがぬクリエイター資質

尾崎の遺作「放熱への証」(92年)のレコーディングに、須藤は立ち会っていない。しかしレコーディングの直前まで、須藤はコンセプトや曲順についてのアイデアを尾崎に提供していた。その上で次のアルバム制作は須藤も参加し、ギター一本でやるような尾崎の原点に戻ったスタイルで、という具体的なイメージまで浮かんでいたという。

そして92年4月に尾崎は死去。絶望的なまでの苦悩を背負ったこの時期の須藤は、それでも音楽制作に向かう。その相手は安全地帯という運命共同体的なバンドが崩壊して孤独の真っ直中にいた玉置浩二だった。そして須藤は、玉置の闇に共振したかのようなヘヴィな歌詞を提供して玉置のソロ「カリント工場の煙突の上に」(93年)を完成させ、玉置が自分で歌詞も書くシンガー・ソングライターへと変容する背中を押し、「田園」の大ヒットに象徴される玉置・須藤の蜜月が始まる。

尾崎との関係が深かった分、その死により須藤が受けたダメージは大きかったし、それぞれダメージを被った者同士として創作に取り組んだ玉置との絆も深くならざるを得なかったのである。96年に須藤が設立した事務所が、カリントファクトリーと命名されているのはその証だ。

結局、須藤が尾崎という存在に対して果たした最大の功績は、ジャンルは異なるが同じくクリエイターとしての資質を持つがゆえに、ソロ・アーティストである尾崎の抱える孤独な闇の深さにたじろぐことなく、むしろそんな尾崎を本質的な部分で切実に必要とする掛け替えのない存在だったという点に尽きるだろう。

CamScannerでスキャン

尾崎豊・10代の"素顔"

尾崎の10代は伝説や神話に彩られてきた。才能も人気もカリスマも凄かったのは承知の上で、でも最もいきいきと歌っていた当時の尾崎の"ナマの"姿を知りたい、伝えたい――ライター、あるいはスタッフとして、彼の身近にいた人々に語っていただいた。

#3 小川清史（レッド・ウォーリアーズ／ベーシスト）

20年後の「彼と僕等の世代」

取材・文▶河田拓也［フリーライター］

落合昇平さんが「PATi・PATi」に連載していた「未成年のまんまで」の続編「彼と僕等の世代」によって、尾崎ファンは彼と同世代のスタッフだったキヨシやソラチを、尾崎同様、身近な友達のように感じていた。その後、キヨシがレッド・ウォーリアーズのベーシストとしてデビューした時も、友達の活躍を見るように嬉しかった。スタッフとして、そして同じ事務所に所属するアーティスト仲間として尾崎と身近に接してきたキヨシさんにとって、その後の顛末は重いもので、今回の取材も最初は断られたのだけれど、だからこそどうしても聞きたいと思った。今、世の中に蔓延する尾崎のイメージの気持ち悪さを払拭し、素顔の彼を知ってもらうために。（河田）

尾崎に学校辞めてほしくないと思ってた

――まず、尾崎との出会いから伺わせてください。

キヨシ　最初、新宿ルイードー本だけでいいからローディーやってくれって電話があったんだよ、マザー（注1）から。ストリート・スライダーズのローディーの時の先輩もやるから、頼むって。俺、この機会逃したらギャラ交渉できないと思って、一本いくらじゃないとやらないですよって言ったの。それまではひと月いくらだった。それもすごいんだよ。ちょっと話ずれちゃうけど、俺がローディーになるきっかけっていうのは、某「プレイヤー」って雑誌があって、募集が載ってたんだよね。「ローディー募集、低賃金重労働」って（笑）。マザーっぽいでしょ？　そこにいっちゃったんだよね。でさ、蓋開けたらギャラがひと月4万円だよ！　それでトラックを運転し、楽器のセッティングしてって。だから飯代だよね。飯代やるから、お前来いっていうね。ひどい話でしょ？（笑）

――完全に、徒弟制のノリですね。

キヨシ　でも、ルイード誘われた時はもうやめてたんだよ。勇気出して、自分の中でキャリアになりかけてた仕事を振り切ってバンドをやろうとしてたのに、それでももう一回やったのは、やっぱり会ってみたかったんだよね、尾崎に。ローディーやってる頃に「十七歳の地図」のサンプルテープ貰っててさ、器材車の助手席で、ずーっと聴いてたよ。あんまり聴いてるもんだから、運転してたヤツに言われたもん、うるさいからやめてくれって（笑）。

――その時点で、本当に好きだったんですね。

キヨシ　だけど俺は正直、尾崎は売れないだろうって思ってた。こんな気持ちは理解されないだろうって。だから言ってやりたかったんだよ、おまえ間違ってるって（笑）。スタッフではあったけど、尾崎は年齢的にも近くて、自分のすぐ一歩後ろにいる気がしてしょうがなくて。わかるわかる、だけど、ああしなきゃよかったなって後悔がリアルにあるわけでしょ。高校やめちゃったってことなんだけど。まぁ、待て、冷静に考えろと。だけどそう言ってる奴がさぁ、たかが一つしか年が違わないわけだよ。今思えばちゃんちゃらおかしいんだけどさ。俺はあいつに学校辞めてほしくないと勝手に思ってたんだ。俺、いまだに思うからさ、学歴ってあるのが当たり前、ないのはおかしいって判断されるからさ。もちろん俺なりに精一杯やってきたけど、でもやめないですむんだったらやめたくなかったんだ。だから直接言ったよ。あいつに最初に話しかけたきっかけがそれだった。「俺『BOW!』って歌が好きなんだよね」って言うと、もう顔くしゃくしゃにして喜んでさ、「（高音で）ほんとですかー！」って。それまで、スライダーズにしてもハウンドドッグにしても、スタッフとして一線を越えまいって意識を持ってやってきたんだけど、俺としては勇気を振り絞って、それからあいつとは話すようにしました。距離を置かないようにしたよ。まぁ、結局、学校辞めちゃうんだけどさ。キヨシだってやめたじゃんって言われるとそれまでだったんだけど（笑）。

基本的にはすごい真面目なヤツだった

キヨシ　俺の成人式の時に、地元の友達で集まって俺んちで飲むことになって。あの時代、まだ洋酒が高くてさ、バーボンが流行ってたんだよ。ジャックとか、ターキーとかさ。一本6、7千円してたと思う。その時にジャックを一本奮発したわけよ。みんな、まだそういうのを知らないんだけど、俺はほら、もう社会に出てたから。バーボンとか知ってたわけ。で、酔っぱらって、「尾崎、ジャックがあるって言えば来るかもな」って言って（笑）。で、電話をしたの。そしたら来たよ、ジャックにつられて（笑）。

――真冬の夜中に、酔っ払いの集団から電話がかかってきて（笑）。

キヨシ　兄貴の原付に乗って、軍手にマスクで（笑）。あいつねぇ、自分ちと俺んちって近いと思ってたみたいなの。同じ埼玉だから。でも遠いんだよ。あいつん家のある朝霞と、俺の実家の上尾ってところは。行けども行けども着かないだろう、寒いし。で、電話してくるんだよ、何回も。「まだ？　まだ先かなぁ」って。尾崎が17号のバイパスを原付に乗って走ってくるんだよ？　おかしくない？

――なんとなく、そのシーンが思い浮かびます（笑）。

キヨシ　で、ヤツが着いたら安心して寝ちゃってさ（笑）翌朝起きた

CamScannerでスキャン

ら、俺の車がないんだよ。で、あ
で帰っちゃった。で、お前自分の原付取りに来いって言ったら、今
度はあいつ電車で来たんだよな。もう有名だったのに(笑)。
――ちょうど「卒業」を出したばかりくらいの頃ですね。
キヨシ　変にアーティスト扱いしない存在でいようと思ったん
ですよ。よそよそしく客観的にやるのは楽だけど、そうじゃなく、
身近なんだけど半歩くらい距離があるみたいな。それで、俺の
車で運んでやったんだよ。「十七歳の地図」かけながら、しかも
俺が高音のハモリを入れて(笑)。あいつ照れて苦笑いしてた
よ、「キヨシ、もうわかったから」って。
――尾崎の家に行った時の印象っていうのは?
キヨシ　お母さんは「キヨシくん、キヨシくん、上がっていきなさい!」みたいな、元気がよくて、マイペースな人だったと思う。とにかく夕焼けだったのを覚えてるんだよ。トラックで尾崎の歌ってる「坂道」を通ろうとしたら、ぎりぎりなんだよ。こんなところ通れるのかよって言ったのを覚えてる。そんな、ちょっと前の新興住宅地って感じだった。本当に普通の。家の空気は、ちょっと厳格な感じで。だから基本的にはすごい真面目なヤツだった。
――尾崎って、割と体育会系っぽいっていうか、きっちりした感じだったらしいですね。
キヨシ　俺にも最初、敬語で喋ってたよ。で、あいつ言うんだよ、どうしてキヨシは俺をさん付けで呼ぶの?　って。だから説明したんだよ。お前は舞台にいりゃあアーティスト、俺はスタッフでしょって。舞台を降りれば、お前はただの尾崎だよって。で、「そっか。それじゃあ、俺もキヨシでいいな」って、いつのまにかタメ口になりやがったけど(笑)。ただ、そういう真面目なヤツがはめはずすとさ、やりすぎちゃうんだよね。それを俺たちが守り切れなかったんだよな。福田さん(注2)やソラチ(注3)も、同じようなこと考えてるかもしれないね。あいつの死んだ後、あいつのこと話し難い感じになっちゃったからね。あいつ、ほんとに世間知らずのガキだったからさ(笑)。福田さん、そういう「世間知らずのアウトロー」みたいなのが、大好きだったからね。可愛くてしかたなかったんだよ。

四十になったアイツと呑みたかった

キヨシ　だけどあいつが歌ってることってさ、あの時代の俺達には本当に普通のことなんだよ。みんなちょっと勇気がなくて行動には移せないけど憧れてる、みたいな。だって知ってる?「15の夜」の「盗んだバイクで走り出す」って、本当は自転車だったって聞いてるよ。スタッフ内では衆知の事実だった。あるでしょ、そのくらいのこと誰だって。
――それは、いい話ですね。
キヨシ　ただ、あいつ、何でも加減を知らないでやりすぎちゃうんだよ。ワンライブ、ワンライブ、すごい消耗してたしね。白目むいて、意識不明でぶっ倒れたりとか、よくしてた。あのねぇ、タイトルがいっぱい変わった長い曲があるんだけど、あ、そうだ「反核」(注4)だ。最初はそんなタイトルじゃなかったんだけど、うーってうめきながら20分くらい延々とやるんだよ。滅茶苦茶な曲だけど、あれはスゴイよね。あいつ、本当に魂削ってたよ。長さもライブごとに変わるんだよ。あいつが合図したら入るとか、そういうリハをずーっとやるの。詞も曲も発展する。どんどん変わっていく曲だったじゃない?　余裕があるから、そういうことを言葉に出来るんだよ。最初の頃はまがりなりにも、脚色っていう余裕があったんだよ。
――それがニューヨークに行った頃から、余裕がなくなってる感じでしたね。
キヨシ　あれも、自分が歌うべきものを自分で作ろうとしちゃったんじゃないかな。追い込むんだよ、どんどん、どんどん。本当のことしか歌えないもんだから、本当にしようとしちゃうんだよね、あいつ。本当に転落して、本当に立ち上がろうとか。それでわけがわからなくなっちゃったんじゃないかと。地に足のつかない苦悩する人みたいになっていっちゃって。でも、もともとそういう人間じゃないんだよ。あいつは本当に不器用なヤツだよ。
――その後、キヨシさんはレッド・ウォーリアーズでデビューするわけですが。
キヨシ　尾崎がレッズの、まだレベッカ2だった頃かな、エッグマンに見に来てくれて、あいつそのころもうすごく有名だったんだけど、ライブやってると、「キヨシー!　キヨシー!」って男の声が聞こえるんだよ。あとは「シャケー!」とか女の子の声ばっかりなのに。すごいでっかい声で。いやー応援してくれるのはありがたいんだけど、ってぱっと見ると、それが尾崎なんだよ(笑)。飛び跳ねててさ、うわぁーって。そんなのみんなが振り返っちゃうじゃない。お客さんも気がついちゃうだろって。
――「紙切れとバイブル」では、シャケさんがギター弾かれてますよね。
キヨシ　あれは、尾崎からの是非にって申し出だったって聞いてる。シャケは最初、「あんなフォークみたいなの」って感じで軽く見てたんじゃないかな。でも、レコーディングに参加してからは、すごい尾崎のことを良く言うようになったよ。「アイツはいいヤツだ」って。だから少なくとも当時、周りであいつを嫌いって奴はいなかったよ。一回知り合えばみんなわかるんだよ、悪いヤツじゃないって。あのくしゃくしゃな笑顔が懐かしいな。あいつ、よりによって俺の誕生日に死にやがってさ。もう年とらないってのがむかつくよな。こっちは四十肩だとか言ってるのに(笑)。バカヤロウ!　こうして四十になったアイツと呑みたかったよね。「お前、もう息子、中学かよ」「キヨシ、まだ結婚しないの?」なんてね(笑)。

小川清史(おがわ・きよし)プロフィール
1964年、東京生まれ。尾崎の中高時代、マザーエンタープライズのローディー集団に所属。ストリート・スライダーズ、ハウンドドッグのツアースタッフを経て、84年、尾崎豊のスタッフに。その後、レベッカを脱退した木暮武彦を中心に、田所豊、小川清史らとレッド・ウォーリアーズを結成。伝説の1000円武道館ライブ、西武球場ライブなど、完全無欠の黄金期の活動の後、89年、絶頂期に突然の解散。90年1stソロアルバム「今」を発表。ソロユニット"ハーピースト"で活動する一方で、96年にレッド・ウォーリアーズを再結成。以降、断続的に活動中。誕生日の4月25日は尾崎豊の命日にもあたり、バースデイライブでは「坂の下に見えたあの街に」を何度かカバーしている。

注1:マザーエンタープライズ。デビュー当時の尾崎豊の所属事務所。後にレッド・ウォーリアーズも所属した。
注2:当時のマザーの社長、福田信氏。尾崎の死後、彼との確執が一方的に取り沙汰された後も、一貫して沈黙を守っている。
注3:10代の尾崎とマネージャー、空田真さん。地元イベンターの見習い時代に、「尾崎をやらせて欲しい」とマザーに直訴。その後、尾崎のマネージャーとして10代で上京した。
注4:後に「核」としてシングルカットされた。

CamScannerでスキャン

音楽通を自負するあなた、まずはカラオケで朗々と「卒業」を歌ってみよう

いわゆる音楽通に尾崎が好かれない理由

文▶下井草秀［編集者／ライター］　タイトル・イラストレーション▶藤田慶

尾崎にはパロディにできるような隙の部分がない。どの曲を聴いても、ああ、真面目なんですね、としか言えない。そもそもインテリな音楽通とはワルに惹かれるものだから、尾崎の性善説はお呼びでない？

尾崎豊の曲を聴いて心から感動したことが一度だけある。

といっても、尾崎自身が歌ったものではない。あれは2年前、クレイジーケンバンドが渋谷で行ったライヴ。そこに前座として招かれていたのが、幻の名盤解放同盟界隈では有名なインディーズ歌手・坂上弘さんだった。数え80歳の世界最長身ラッパーとしても知られた坂上さんがそこで歌った曲が、よりにもよって尾崎豊の「卒業」だったのである。背広着込んだ好々爺が、満面に寒山拾得のごとき笑みを湛えつつ折り目正しく朗々と歌い上げる「卒業」。いやあ、心を揺さぶられましたね。そして腹の底から笑いましたね。この二つの反応が、まったく矛盾しないところがどうにも偉大なのだ。あと何度自分自身卒業するのか……。老翁が歌うそんな言葉に、人生の奥深さを思い知ったものです。

自意識と表現の間に隙間が見えない

ここで尾崎の本質が露わになる。「卒業」って、単に"いい曲"なのである。ここでの"いい曲"っていうのは、音楽の教科書に載ってたり、中学校の合唱コンクールで歌われてもおかしくないような、そういう意味。まあ、もちろん、窓ガラスをバリバリ割ったりする歌詞は別として、ですけれども。

それまで、尾崎豊はパロディにしにくい対象である、と思っていた。つまり、デフォルメがそぐわない。長渕だの永ちゃんだのに対する世間の視線と比較すれば分かりやすいだろう。仮に今生き永らえ、往時の人気を誇っていたと仮定しても、ショーパブに尾崎専門の物真似芸人はいまい。

だが、坂上さんは教えてくれた。尾崎は十分にパロディ化できる対象であるという事実。そして、そのために有効な手段は、真正面から向き合うことだけなのだという事実を。確かに、ラジオ体操の強制に対する最も効果的な反抗は、サボることではなく死ぬほど本気で力いっぱいラジオ体操に勤しむことである。まあ、気持ちよく歌う坂上さんの自意識の中に、パロディなどという気持ちは微塵もなかったとは信じておりますが……。

尾崎にはパロディにできるような隙の部分がない。それは緻密なサウンドプロダクションって意味ではなくて、自意識と表現の間に隙間が見えないって意味。どの曲を聴いても、ああ、真面目なんですね、としか言えない。

日本において、いわゆる音楽通とされる人々が考えるロックの魅力とは、つまりちょっとした悪への誘惑だと思うのである。僕は偏差値エリートに見えるかも知れないけど、ただ真面目なだけじゃなくカウンターカルチャー、男訳するところの反抗文化にもシンパシーを抱いてるんですよ、というような、輸入文化への微妙なコンプレックスを抱きながらのストレス解消という複雑な構造がそこにはある。

しかし、尾崎の音楽はとどのつまり性善説。外見はワルだがほんとは繊細で真面目なのだということをひたすら歌っている。それは音楽通とは逆。だから、ロック・レジェンドと同じくドラッグにはまったり夭折したりしても、インテリ層の共感は得られない。

音楽通を自負するあなた、とりあえず、カラオケで斜に構えず朗々と「卒業」を歌ってみてほしい。敬遠していた尾崎ウィルスの免疫が解けるかもしれない。

イラストレーション▶スズキ サトル

PART 4

メッセージ・ソング・クロニクル

尾崎豊のメッセージ・ソングは、何もない荒野に生まれたわけではない。
システムに抗い、社会に異議を唱える若者の歌は、彼の前にも後にもある。
“若者の叫び”を表現した歌は、どのように変遷してきたのか——
60年代後半、“政治の季節”を反映して発展したフォークを起点として、
変わったもの、変わらないものを、ディケイドごとに振り返る!

尾崎と3人のアンファン・テリブルたち:ジェイムズ・ディーン、エルヴィス・プレスリー、ホールデン・コールフィールド/レベル・ソングの40年——“若き叫び”の系譜:60's(フォーク)~70's(ロック、ニューミュージック)~80's(パンク、ニューウェイヴ)~90's・00's(ヒップホップ)/レベル・ソング名盤選

CamScannerでスキャン

尾崎豊と3人の"アンファン・テリブル"たち

50年代アメリカが生んだヒーローが80年代日本に落とした影

文▶葉山楓［フリーランス・ライター］

L'enfant terribleとは、本来は「手に負えない子」「やんちゃな子」といったくらいの意味のフランス語。この言葉をタイトルに掲げたコクトーの小説(1929年。映画は49年)が日本では『恐るべき子供たち』と訳されたことで、タイトルがひとり歩きし、いつしか「何ものにも縛られず、大人を脅かす若者」みたいなニュアンスで使われることになったようです。デビュー当時の尾崎はまさにそのイメージにピタッとくるわけだが、若者の反逆・反抗の象徴として尾崎を語るとき、50年代にアメリカで登場した3人の"恐るべき子供たち"の存在を思い出さないわけにはいかない。80年代の日本に現れた尾崎の中に、30年の時と太平洋を隔てて、彼らの魂が宿ったのだろうか。そして、その3人とは!?

ジェイムズ・ディーン——初めて映画に登場したティーンエイジャー

いまでも時どき尾崎豊について考える。そして、彼について考えるとき、1950年代のアメリカに登場した3人の若者たちのことをいつも思い出す。

ここで「さて、3人のうちの誰から語り始めたらいいだろう?」と考えてみたものの、誰から語り始めたとしても、たぶん辿り着く場所はあまり変わらない。特に意味があるわけでもないけれど、最も早く生まれたジェイムズ・ディーンから語り始めることにしよう。彼は31年2月8日にインディアナ州マリオンで生まれている。

23歳のジェイムズ・ディーンが演じた「エデンの東」(55年)のキャル・トラスクと「理由なき反抗」(55年)のジム・スタークのキャラクターは、20世紀後半の「反抗する若者」像の原型を作り上げ、その後のユース・カルチャーに大きな影響を及ぼした。この場合、そもそも55年にはまだ「ユース・カルチャー」なんて代物は存在していなかったのだ、ということは覚えておいたほうがいいかもしれない。

"永遠のティーンエイジャー"ジェイムズ・ディーン。わずか3本の映画に出演しただけで自動車事故のため急逝。出演作は伝説の名画としていまも多くの人に愛され続ける。

のちにジミー・ディーンは「初めて映画に登場したアメリカのティーンエイジャー」と呼ばれることになる。ブルージーンズに白いTシャツ、そして赤いジップアップ・ジャケット。その後のジミーのパブリック・イメージを決定することになった「理由なき反抗」での彼のあのスタイルは、当時としては恐ろしく斬新で衝撃的なものだった。いまでは信じられない話かもしれないが、現在のわれわれがイメージするような「ティーンエイジャー」は、ジミーが登場するまではどこにも存在していなかったのだ。その意味で

う。彼は「ティーンエイジャー」を発明した、と言ってしまってもいいかもしれない。先駆者としてはマーロン・ブランドやモンゴメリー・クリフトという偉大な先輩がいたことはたしかだが、ジミー・ディーンはあくまでもジミー・ディーンであり、彼は新しい世代のための新しいキャラクターを創造した。

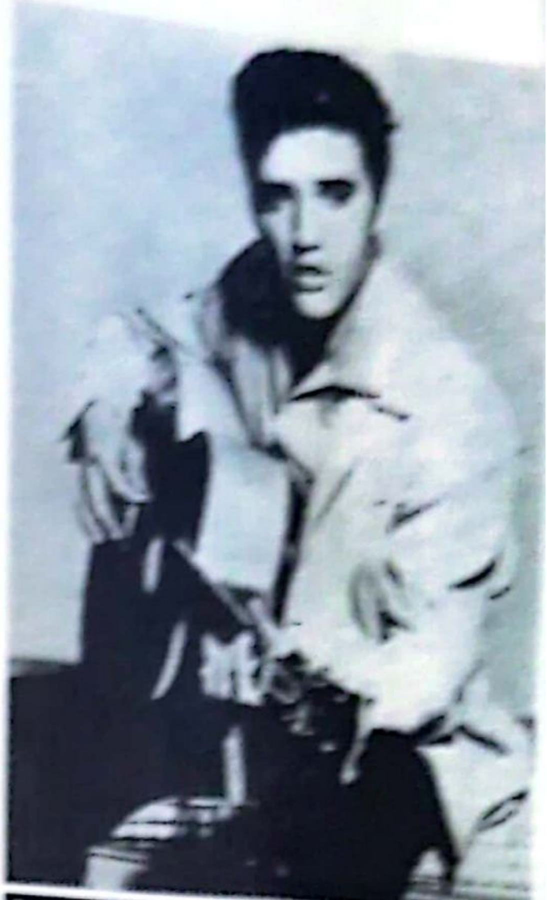
尾崎豊はジミー・ディーンによく似ていた。容姿も似ていないことはないけれど、何よりも彼の全身から醸し出されるオーラのようなものがジミーのそれと酷似していた。それを狂気とか殺気などと表現してもいいかもしれないが、ある種のティーンエイジャーだけが持っている独特なオーラが彼らにはあった。そして、ジミー・ディーンの死後、マーロン・ブランドがジミーについて語った「彼は自分探しの旅を続ける迷子の少年のようなものだった」というコメントは、まるで尾崎について語っているようにも思える。

エルヴィス・プレスリー――ティーンエイジャーのための音楽の発明者

もうひとりの若者は、敢えて今さら紹介するまでもない“ザ・キング・オブ・ロックンロール”エルヴィス・プレスリーだ。ジェイムズ・ディーンの4歳年下になる彼は、35年1月8日にミシシッピ州テュペロに生まれている。

54年にマイナー・レーベルのサンから19歳でデビューしたエルヴィスは、瞬く間にスターダムへの階段を駆け上り、翌年にはRCAからメジャー・デビューしている。ジミー・ディーンが「ティーンエイジャー」を発明したとしたら、エルヴィスは彼らのための新しい音楽を発明したと言ってもいいかもしれない。ほぼ同じ時期にチャック・ベリーという天才ソングライターが同じタイプの音楽を発明しているが、一方のエルヴィスも画期的な音楽を発明した。エルヴィスは彼ならではのロックンロールを発明し、音楽の世界にティーンエイジャーのためのマーケットを開拓した。

若きエルヴィスの姿を捉えた写真や動画を観ていると、やはりデビュー当時の尾崎を思い出すことがある。同世代に吉川晃司というエルヴィス・フォロワーがいたせいか、尾崎とエルヴィスを結びつけた論考はあまり見かけないが、このふたりは実によく似ている。若き日のエルヴィスには薄い皮膚の裏側に光源があるかのような、特別な輝きがあったけれど、デビュー当時の尾崎にもそれはあった。ギターを抱えてステージに立つ尾崎の雄姿には若き日のエルヴィスを連想させるものがあった。



“ザ・キング・オブ・ロックンロール”エルヴィス・プレスリー。[illegible]

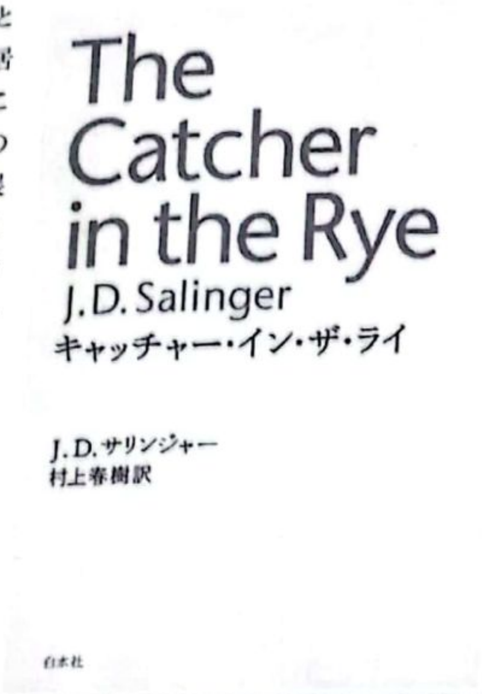
ホールデン・コールフィールド――世界最古にして不老不死のティーンエイジャー

さて、最後のひとりはホールデン・コールフィールドだ。知っている人は知っているだろうが、彼は実在の人物ではない。J.D.サリンジャーの小説『キャッチャー・イン・ザ・ライ』の主人公である。51年に出版されたこの小説の主人公ホールデンは当時16歳。逆算すれば、1934～35年に生まれた、ということになる。つまり、もし彼が実在するとしたら、エルヴィスと同世代になるわけだ。しかし、1951年にホールデンが登場したとき、この世界はまだジェイムズ・ディーンとエルヴィス・プレスリーの存在を知らなかった。彼らの登場まではまだ4年ほど待たなければならない。

ホールデン・コールフィールドこそはまさに最初の「ティーンエイジャー」だった。ジミー・ディーンが「初めて映画に登場したアメリカのティーンエイジャー」だったとしたら、ホールデンはジミーより4年早く「初めて小説に登場したアメリカのティーンエイジャー」だ。言い換えれば、サリンジャーはジミーより4年さらに早く「アメリカのティーンエイジャー」を発明していたことになる。

CamScannerでスキャン

小説『キャッチャー・イン・ザ・ライ』は41年に書き始められ、10年間の推敲を経て、51年に出版されている。つまり、サリンジャーは40年代にホールデン・コールフィールドというキャラクターを創造したわけだが、当時、参考になるロール・モデルは皆無に近かったのではないだろうか。それはジミー・ディーンもエルヴィス・プレスリーもいない退屈極まりない世界であり、「ティーンエイジャー」のための音楽や映画もなく、彼らのための居場所さえも存在しなかった。あるいは、だからこそホールデンが登場する必要があったのだ、とも言えるかもしれない。敢えて控えめに表現しても、若者たちにとって50年代のアメリカは決して居心地のよい世界ではなかった。ここで50年代のアメリカと80年代の日本との比較文化論を華麗に展開したりすれば、凸凹だらけのこの拙論を硬派の論考に見せかけることもできるかもしれないが、いまはそんなことをやっている余裕はない。先を急ごう。



サリンジャーの永遠の名作『キャッチャー・イン・ザ・ライ』(村上春樹訳、白水社)。野崎孝訳『ライ麦畑でつかまえて』としておなじみだったが昨年、新訳が刊行された。

尾崎豊はホールデン・コールフィールドに似ていた。ホールデンは20世紀後半以降の世界の若者たちにとって大前提のような存在になってしまっていることもあって、その影響を見定めるのは容易ではないけれど、尾崎がホールデンに似ていたことは間違いない。どうやら尾崎が『キャッチャー・イン・ザ・ライ』(というか野崎孝の訳による『ライ麦畑でつかまえて』)を読んだのはデビュー以降のことだったらしいが、本人がこの小説を実際に読んでいたかどうかとは無関係に、尾崎はホールデンによく似ていた。たとえば物語の舞台を強引に日本に移動させて『キャッチャー・イン・ザ・ライ』を映画化するとしたら、デビュー当時の尾崎にとってホールデン・コールフィールドは適役だっただろうな、なんて想像してみたりすることもできるだろう。

不良少年のカルト・ヒーローから資本主義社会の若者の三種の神器へ

ジェイムズ・ディーン、エルヴィス・プレスリー、そしてホールデン・コールフィールド。

かつては不良少年のためのカルト・ヒーローだったが、その後、20世紀後半の西側資本主義社会に生きる若者にとっての三種の神器と化した3組のポップ・アイコン。

65年の日本に生まれた尾崎豊がその影響を受けていないはずはないと思われるかもしれないが、不思議なことに尾崎の先輩である1960～70年代に登場した日本のミュージシャンたちからこの3組のポップ・アイコンの影響を感じることはほとんどなかった。それぞれの個別の影響を感じさせる者は決して少なくないものの、この3組の影響を同時に感じさせるような存在は皆無に近い。シンガー・ソングライターというサブジャンルに限って考えてみても、60年代から70年代に登場した岡林信康、吉田拓郎、泉谷しげる、井上陽水らフォーク系シンガーから大滝詠一、矢沢永吉、山下達郎、桑田佳祐らロック系シンガーまで、それはもう見事なまでに見当たらない。

尾崎以前の唯一の例外ではないかと思われるシンガー・ソングライターは、1980年にシーンに登場した佐野元春だ。デビュー当時の佐野元春にはジェイムズ・ディーン、エルヴィス・プレスリー、そしてホールデン・コールフィールドの魂が宿っていた。尾崎が佐野の音楽にインスパイアされていたことはよく知られているが、尾崎の歌の背後にもジミー、エルヴィス、ホールデンの声のエコーが響いている。彼らの間には表現者としての血縁関係のようなものがあったような気もする。

尾崎豊にとっての直接的な触媒はブルース・スプリングスティーンやジャクソン・ブラウン、あるいは佐野元春や浜田省吾だったかもしれない。しかし、その源泉は尾崎が生まれる以前の50年代にあった。ジェイムズ・ディーンとエルヴィス・プレスリー、そしてホールデン・コールフィールドがそこにはいる。

彼らは20世紀後半を象徴する超特大のポップ・アイコンだが、それぞれの最期も怖いくらいに象徴的だった。ジミー・ディーンは24歳で夭逝し、エルヴィスは醜く肥満した挙句の果てに42歳で自滅し、永遠にティーンエイジャーのままのホールデンは精神病院で自分自身の過去を反芻し続けている。そして、『キャッチャー・イン・ザ・ライ』の作者サリンジャーは、1953年からずっとニューハンプシャーの森の中に隠遁している。

CamScannerでスキャン

レイト60's〜現在
若者たちは何を主張し続けてきたのか？

レベル・ソングの40年
"若き叫び"の系譜

#1 ……LATE 60's〜EARLY 70's ……メッセージ・フォークの誕生
#2 ……70's ……ロックの成長と多様化
#3 ……80's ……パンク、ストリート・ロックへの拡散
#4 ……90's〜TODAY ……スタイルが希求する主張の世紀
レベル・ソング名盤選

"自分の主張を歌で表現する"という行為は、
今ではごく当たり前になっているけれど、
振り返ればそこには社会の変化を反映した激動の歴史がある。
学生運動、反商業主義、反体制思想、
ヤンキー文化、サブカルの隆盛……など、
各時代の潮流の中で、
ミュージシャンたちは様々なメッセージを発してきた。
まさに、この40年の日本の若者の
思想史といえるほどの重みと生々しさを噛みしめろ！

CamScannerでスキャン

LATE 60's〜EARLY 70's メッセージ・フォークの誕生

ベトナム戦争に安保に学生運動——"政治の季節"に声をあげた若者たち

文▶小川真一［音楽ライター］
タイトル・イラストレーション▶JERRY
本文イラストレーション▶インナミリサ

政治の季節、反抗と抵抗の時代。60年代、若者たちが大人や社会に反旗を翻し、己の価値観を主張する音楽が日本にも生まれた。アメリカのトピカル・ソングと明治以来の壮士演歌、両方の伝統をひく出自を象徴するかのように、和製英語で言い表された"メッセージ・フォーク"がそれ。フォーク・ゲリラ、高石友也、岡林信康、高田渡、遠藤賢司……今や当たり前となった"自分の歌いたい歌は自分で"という歌手のあり方は、彼らの功績があってこそ生まれたのだ。

ギターをもって騒乱へ——軽佻浮薄だからカッコよかった

歌いたいことがあるから歌う、これは無邪気なほど直感的な衝動だ。闇雲に叫んでいても誰も振り向いてもくれない、ならばギターを片手に歌という形で表現してみようじゃないか。これが60年代の末期に出現したメッセージ・フォークだ。

こんな言葉はアメリカにはなく、まったくの和製英語。アメリカン・フォークの語法でいうならば、政治的な問題や社会意識を歌ったトピカル・ソング、または反戦などの社会への抵抗を歌うプロテスト・ソングなどが当てはまる。これらのものが日本に飛来して出来上がったのがメッセージ・フォークなのだ。

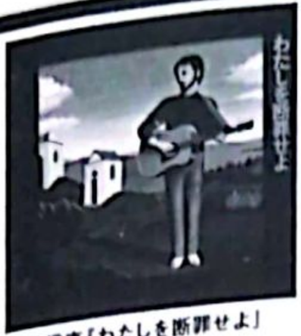
と書くと、高尚な社会意識の中から生まれた歌のように聞こえるだろうが、「バカヤロー」と歌うよりも、意味ありげに「戦争ハンターイ」とやった方がカッコいいじゃねぇか、動機はそんなもの、軽佻こそが若さの証明なのだ。そのカッコよさが生まれた要因には、60年代中期から70年にかけての世相が大きく関わっている。

ベトナム戦争は泥沼に激化中、大学へ行ってもバリケードが築かれろくすっぽ授業も受けられない、街へ出れば全学連が「アンポ・ハンタイ」のデモの真っ最中、ぼけぼけしていたら活動家と間違えられ機動隊にこづかれる。新宿西口広場ではフォーク・ゲリラが声をからして歌い続け、三里塚では火炎瓶の炎があがっている。いささか時系列が混濁しているが、ともあれそうしたアドレナリンが沸騰する光景が日常的に見うけられた時代だったのだ。こんなワクワクする時代に、恋や愛の歌を歌っているのはもったいない、ギターをもって騒乱に飛び込もう。そんな風潮が、メッセージ・フォークを生み落としていった。

多様なアプローチが光ったメッセージ・フォークの旗手

先駆となったのは、高石友也だろう。60年代の半ば頃からマルビナ・レイノルズ、ピート・シーガーなどのトピカル・ソングに日本語の歌詞をのせて歌い始めた。ボブ・ディランの「時代は変わる」も歌っていたし、RCサクセションが「COVERS」でとりあげた「明日なき世界」は、高石がジャックスをバックに歌ったヴァージョンが下敷きになっている。この高石友也をブレイクさせたのが、あの坂本ちゃんもカヴァーした「受験生ブルース」だった。作詞者の中川五郎は当時、現役の受験生で、自分

高石友也「受験生ブルース　高石友也フォーク・アルバム第2集」（ビクター　1968年）



岡林信康「わたしを断罪せよ」（URC　1969年）

高田渡「汽車が田舎を通るそのとき」（URC　1969年）

遠藤賢司「満足できるかな」（ポリドール　1971年）

の体験談をシニカルに歌詞にしたもの。この中川も、メッセージ・フォークの若き旗手とうたわれた。佐藤栄作・岸信介の両首相を揶揄した「殺し屋のブルース」や、軍隊を痛烈に皮肉った「腰まで泥まみれ」などは、現在のイラク侵攻をめぐる日本の情勢にもぴったりと当てはまってしまう。

メッセージ・フォークといえば、岡林信康の名前を出さないわけにはいかない。69年に「くそくらえ節」でデビュー。それほど強靭な政治思想をもっていたわけでもないのだが、「友よ」が全共闘の愛唱歌になるなど妙にツボにハマり、プロテスト・ソングの旗手に祭り上げられてしまう。前出の「くそくらえ節」にしても、はなわの歌にほんの少しの社会批判を加えた程度のもので、むしろその本質は"おちょくり"にあったはずなのだが。ともあれ岡林はフォーク運動の渦中に投げ込まれ、その軋轢から失踪事件まで起こしている。

クソ真面目に社会批判をするよりも、諧謔という爆弾を使って皮肉ってしまえ。そのルーツを明治の自由民権運動の時代に活躍した壮士・川上音二郎（『オッペケペ節』）や演歌師・添田唖蝉坊（『ああ金の世』『のんき節』）らに求めたのが高田渡なのだ。同じメッセージでも、声高に叫ぶよりもクスリと笑いながら脳天を一撃したほうがはるかに有効だ。こうして生まれた「自衛隊に入ろう」に、自衛隊の勧誘歌にしたいという申し出があったのには大笑いした。

政治からの脱出をはかった第2世代のフォーキーたち

メッセージ・フォークは一時期、政治運動に巻き込まれそうになるが、敏感にそこからの脱出をはかっていく。第2世代のフォーク・シンガーたちの出現が、その活路を見いだしたのだ。高田渡直伝の諧謔精神で「教訓Ｉ」を歌った加川良、アシッドな感触で「満足できるかな」と投げかけた遠藤賢司、〈中央線よ空を飛んであの娘の胸に突き刺され〉の名フレーズを残した友部正人、ドロドロの情念で「ひらく夢などあるじゃなし」とガナった三上寛、などなど、スタイルはそれぞれ異なっているけれど、一様にそれまでにはいなかった鋭い言葉を携えたシンガーが多数輩出されていったのだ。これは、題目としてのメッセージではなく、本来の歌いたかった歌を再発見したのだといってもいい。

現在の何でもアリ状態のJ-POP界からみれば奇異に映るだろうが、それ以前の職業作家によるお仕着せの歌という芸能界的なるプロダクトから、自分の歌いたい歌は自分で探すという体制にシフトできたのは、このメッセージ・フォークがあったからなのだ。この大いなる突破口は、吉田拓郎、泉谷しげるを経て、尾崎豊にまで連綿とつながっている。ただしその濃度は、時代の抑圧感と比例して薄まっているようにも思えてしまうのだが……。

70's ロックの成長と多様化

反体制、反商業主義、アングラの時代をリードしたラスト・サムライたち

文▶中村俊夫［音楽ライター&プロデューサー］
タイトル・イラストレーション▶JERRY
本文イラストレーション▶村松栄一

ロックンロールからロックへ。欧米の新しい潮流を受けて、知的でサウンド志向の強い"ニュー・ロック"の時代が日本にも到来した。その一方で、"政治の季節"を象徴する過激な反体制バンド・頭脳警察や、明快なイメージと強烈なビート感を持つロックンロール復古の旗手・キャロル、音楽産業の体制に挑んだはっぴいえんど一派などが活躍。しかし、70年代も中盤となるとこうした過激さは敬遠されるようになり、ソフトなニューミュージック勢が台頭する。

商業主義に背を向ける"アングラ"がロック・ファンの標準スタンスに

戦後60年近い我が国の歴史の中でも、敗戦直後の混乱期を除いて最もラディカルな風潮が巷に蔓延していたのは、何と言っても、70年日米安保批准問題に揺れた60年代末から70年代初頭にかけての"政治の季節"と呼ばれた時期だろう。世界的なベトナム反戦機運の高まりと学生運動の活発化が社会現象となり、大規模デモ、学生たちと機動隊の流血衝突などが日常化する中、旧来の価値観を一切否定。"反体制""反商業主義"を気取るのがトレンドとされ、その象徴として、"アンダーグラウンド（地下活動）"の略語として生まれた"アングラ"なる言葉が、時代のキーワードとして機能していった。

文学、アート、演劇、そしてポピュラー・ミュージックの世界でも"アングラ"がもてはやされ、商業主義に背を向けた（ポーズだけにすぎないものも多かったが）作品が時代の先端と評されるようになる。特に69年頃から台頭してきたニュー・ロック勢の中には、海外のロックの新しい潮流を意識するあまり、頑なに反商業主義の旗印を掲げる連中も多かった。従来のGSを商業主義の権化と見なした彼らを支持するファンが、沢田研二や萩原健一など人気GSのOBたちで結成されたPYGに空き缶や石を投げつけるという行為も、まさにこの時代の空気の産物だったと言えるだろう。

革命を声高に訴えた頭脳警察と不良文化を代表したキャロル

そんな状況下、ロック・ファンたちに熱狂的に迎えられたバンドのひとつとして忘れられないのが頭脳警察である。69年にパンタ（vo, g）とトシ（perc）のコンビによって結成された頭脳警察は、赤軍派の上野勝輝が書いた宣言文をアジ演説さながらに絶叫する「世界革命戦争宣言」、ブレヒトの詩に曲を付けた「赤軍兵士の詩」、武装蜂起を歌った「銃をとれ」という、いわゆる"革命三部作"に代表される強烈なメッセージ・ソングで、ロック・ファンのみならず、新左翼系学生たちにも絶大な支持。そしてそれが、このバンドの特異性でもあったのである。

革命三部作を収録したデビュー・アルバムは、その歌詞の過激さゆえに発売中止（のちに自主制作盤としてリリース）。続く2ndアルバムも同じ理由で発売後1カ月で発禁処分となってしまうが、それがまた"反体制バンド"頭脳警

CamScannerでスキャン

頭脳警察「頭脳警察1」
(BE WITCH　1975年)

キャロル「ルイジアンナ」
(フィリップス　1973年)

外道「外道」
(トリオ　1974年)

村八分「ライブ村八分」
(エレック　1973年)

察のパブリック・イメージを増幅していった。様々な政治集会でもライヴ活動を展開していた彼らは、71年8月14日に三里塚で開催された成田空港建設反対闘争の支援学生たちによるイベントにも出演。今や伝説ともなった白熱のステージを展開している。まさに"政治の季節"を象徴するバンドだったのである。

この頭脳警察と対極的なスタンスから登場しつつも、反抗期のティーンエイジャーの代弁者となっていったのが、72年にデビューしたキャロルだろう。リーゼントに革ジャン・スタイルで、シンプルなロックンロールをプレイする彼らの姿は、まさに、長髪にジーンズ姿が定番化し、反商業主義のお題目を唱えながら自己満足的演奏に終始するニュー・ロック・バンドへのアンチテーゼそのものだったのである。

そして、そんなキャロルの熱狂的ファンの中には、これまでロックにも学生運動にも無縁だった若者たち(ローティーンやヤンキー系リーゼント族など)が多かった。学校や家庭からはみ出しがちな彼らの心情を受け止められた日本最初のロック・バンドがキャロルだったのかもしれない。ちなみに、"怒れる若者"ヤンキー文化とロックの結びつきの原点もキャロルにあり、その後、不良ロックの系譜は現在まで脈々と続くのだが、それについては本誌29号『氣志團と「俺たちのヤンキー・ロック」』を参照されたし。

ラジカルな機運をそがれるにつれてニューミュージックが若者を席巻

紙面の都合で詳しくは触れられなかったが、頭脳警察、キャロル以外にも、そのラディカルな姿勢でリスナーたちから支持され、70年代を突っ走っていったバンドとしては、村八分、紅蜥蜴(のちのリザード)、外道、サンハウスなどが挙げられる。また、表面的にはメッセージ性は打ち出していないまでも、従来の歌謡曲を否定し、独自の文体とサウンドによる新しい日本語ロックを標榜した創作活動を続け、いつしかポップス製造スタジオ・ユニット"ティン・パン・アレイ"を確立する礎となったはっぴいえんども、ある意味では、体制と闘い続ける"過激思想"の持ち主だったと言えるのだろう。

かつてないラディカルな機運の中でスタートした70年代だったが、後半を迎えるにつれ世の中も日本の音楽シーンも加速度的に保守化傾向が強まっていく。ヘヴィなロックやメッセージ性の強いアーティストは敬遠され、BGMとしての機能に特化した耳ざわりの良いシティ・ミュージック、ニューミュージックが幅を利かせるようになると、いつしか一本筋の通った骨太なロックは希少な存在になってしまった。そういった意味では、本稿に登場したアーティストたちこそ、日本ロックのラスト・サムライと呼ぶにふさわしいのではないだろうか。

80's パンク、ストリート・ロックへの拡散

サブカルチャーの百花繚乱を経て、歌の中心は政治から情動へ

文▶鹿島良雄［サラリーマン・ライター］
タイトル・イラストレーション▶JERRY
本文イラストレーション▶宇和島太郎

テクノ・ブームのさなか、YMO一派のスネークマン・ショーによる斬新な反戦メッセージで80年代は幕を開けた。英米のパンク／ニューウェイヴの影響を受けたアナーキーやBOØWYが登場して不良的メンタリティを巧みに表現する一方、ブルース・スプリングスティーンなどの影響を受けた佐野元春が登場、ポップに洗練された表現の中に政治性をひそませ、重層的な感覚をアピール。そんな中にデビューした尾崎の歌は、さてどのように位置づけられるだろうか？

屈折した不良&ヤンキー的心性を表現したアナーキーとBOØWY

YMOのテクノ・ブームで幕を開けた80年代は、銀行のキャッシュカードの普及やウォークマンの登場など、急速にメカニカルな都市化が進んだ時代といえる。それに伴い、電脳・IT化する90年代以降がオボロげに見えはじめ、若者の深層意識はいいしれぬ不安や好奇心に震えていたといえよう。

中東軍事危機の恐怖も大変だったその時代、YMO一派のメッセージには不良性という意味でも秀逸なものがあった。例えばスネークマン・ショーである。「死ぬのは嫌だ、恐い。戦争反対!」における桑原茂一のウィットに富んだシニカルなギャグセンスは、海外のニューウェイヴ・サウンドも取り込んだインターナショナルな感覚、洗練された不良性を持つ「反戦」だったのである。70年安保における岡林信康などの「反戦ソング」のドメスティックでウェットな肌触りと大きくかけ離れていたことに注目したい。

一方、労働者の制服をまとったアナーキーは、英国の下層階級から生まれたパンクの位相を模倣することにより、地に足のついた不良的メッセージ性を獲得。デビュー・シングル「ノット・サティスファイド」のB面「あぶらむし」は、追跡される暴走族の悲劇を哀愁たっぷりに歌いこみ、セックス・ピストルズ的な日本版“労働階級の反抗”をストレートに表現している。すでに不良&ヤンキーという実体が消滅しつつある今、氣志團が“オシャレで幻想的なポップ・ヤンキー”をコスプレ的に演じるようになった状況とは違い、この時代は汗と地域性と階級意識を伴った、ポップと縁のない実直な不良が存在したのだ。アナーキーの実在感を伴ったインパクトは、階級意識が希薄な「オール中産階級」のJ-ROCKの歴史上でも特筆に価するといえる。

まだ路線が固まっていなかった82年のBOØWYも、この時代ならではの屈折した不良&ヤンキー性でスタートしているところが面白い。デビュー作「MORAL」は、80年代初頭の先鋭的な状況のただ中で、地方不良&ヤンキーであった自分達なりに、どうメッセージを練り上げていくか苦悩中の様子が窺える。サイキックな歌詞が珍味である。あの氷室京介も、最初はポリス的なサウンドで歌うニューウェイヴァーだった。

佐野、スターリン、じゃがたらなどが多様な表現でメッセージを発した時代

80年代初頭といえば、浅田彰を筆頭とするニュー・アカデミズムが全盛。「こムズカしい」思考こそが“イン”であった。そんな先鋭的思考が流行る中、内省的感性の裏に政治的視点をも含んだ視線をわかりやすくポップにミックスした「ジョン・レノン的志向」の佐野元春が成功したのも重要だ。生真面目な佐野には不良性が薄く、かつ露骨な反体制的表現を嫌いながらも、「VISITORS」では実直で具体的なメッセージの裏にしっかりとした政治性も併せ持っている。佐野の重層的な都市型表現と、今

CamScannerでスキャン

スターアマン・ショー
「(判読不能)は嫌だ、歌い、戦争反対」
(アルファ　1981年)

アナーキー「アナーキー」
(ビクター　1980年)

BOØWY「MORAL」
(ビクター　1982年)

佐野元春「VISITORS」
(EPIC・ソニー　1984年)

では表現が直接的で時に冗漫にさえ聞こえる60年代末の反戦歌手との違いに注目しない。

海外的には、U2やブルース・スプリングスティーンが、崩壊へ向かう冷戦時代をにらんで混濁した政治的状況を体を張って作に反映させていた。こうしたアーティストの慎重にコントロールされた発言態度が、欧米メジャー・ロック・シーンの層の厚みにつながっていた。単純な「右か左か?」の態度決定ですんだ60年代との違いがこれであり、佐野はそんな時代の「メジャー感」を日本代表として体現していたといえよう。

一方、スターリンやじゃがたらは、ポスト・パンクの潮流の中で、パンク的態度というものを、ドメスティックにたぐり寄せ、過激な作品に結実させていった。1枚目のアルバム「STOP JAP」でレコ倫(インディーズ全盛の今、レコ倫は一体どうしてるんだろう?)を揺るがせたスターリンは、2枚目「虫」でレコ倫にひっかからないようなパンク同に挑戦、結果「天プラ」のような奇怪な同も生み出した。

こうしたエピソードが窺わせるのは、80年代初めは60年代末に勝るとも劣らない「体制について疑念を放つ」メッセージ性が健在な時代だったということ。しかも、スネークマン・ショー、アナーキー、佐野元春、スターリン、じゃがたらと、音楽的にも同作的にも、実に多様で厚い表現の幅を持っていた。まさに日本サブカルチャーは百花繚乱状態であったといえよう。

政治・社会に向かうことなく個的な純粋性を希求した尾崎の孤独

そんな時代に登場した尾崎豊のメッセージとは、どういう位相にあっただろう? 「ガラス窓を叩き割りまくる」というその行動、表現様式は一見反抗的だが、実は一貫して"非政治的"であり、社会状況に対する好奇心は隠され、むしろ個的でファナティックな情感、情動にこそ尾崎の魅力はあった。商品として危険が少なく、大人達がオペレーションしやすい安全性を併せ持っていたのである。複雑だったり政治的だったりするアーティストの曲よりも、より直接的な情感に訴える尾崎のような歌手のファンが増えることは、音楽産業としては処しやすい現象だっただろう。

こうした状況は、"政治の季節"の砂を噛むような終焉に若者が深く傷つき、内省的な音楽が台頭し始めた70年代初頭を思わせる。吉田拓郎、アリス、オフコースら、政治的主張を消したニューミュージックが離陸していった状況と酷似しているのだ。

85年のプラザ合意とバブル経済突入の中、より情動にフォーカシングされた「音楽産業」が急成長する。ニューウェイヴ時代の複雑な状況分析についていけなかった若者も、扇情的でより大きなそのエネルギーについていった。そして尾崎豊やバンドブームが生まれる。以後、J-POP、ロックは現在に至るまで、大勢で社会構造や政治状況との関連を見失う。その始まりがこの時期だったのである。

尾崎のメッセージの情念的純度と売り上げは一致した。背後で動く大人たちは、それをキープしようとがんばった。しかし、反抗の衣を着ながら、政治的状況の把握や社会構造に覚醒する方向を選ばず、ひたすら憑かれたように個的な純粋性を希求する彼は、孤独ではなかったろうか? 大人に囲まれ、バンドを組むでもなく、たった一人で巨大に商品化していった過程で、知らず知らずのうちに精神的負荷が増大していったのではないだろうか? アリスや井上陽水ら70年代に発展した団塊の世界のニューミュージック・アーティストは、傷つきながらも、群れる習性を持ち、孤独になることはありえなかった。80年代という時代は尾崎にとって幸せだったろうか? いまさらながら、尾崎の孤独を案じてしまう。

CamScannerでスキャン

90's～00's Jラップ、青春パンクという自己主張への回帰

“渋谷系”を突破するためのプロテスト・ソングの高揚感

文▶磯部涼[ライター]
タイトル・イラストレーション▶JERRY
本文イラストレーション▶谷口幸一[buffalo works]

内面の無効化を図った"渋谷系"の台頭と失速をもって、80年代的スノビズムが総括された90年代。あらゆるものが点在し混在する、主流なき音楽シーンの潮流は世紀を越えた。そんな時代のカウンターが"Jラップ"と"青春パンク"のメッセージであり、この2ジャンルに共通する、"スタイルの強制力"が若者に主張を捻出させ、社会や人生に対する無感覚性をほぐしていった。

"尾崎の主張＝オザキズム"の普遍性を問う

今回編集部から提起されたテーマは"オザキズムはJラップや青春パンクの中に継承されているのか!?"というものだが、その問いにまともに答えるなら、とりあえず"受け継がれていない"といえよう。

まず、"オザキズム"とはなにより学校との関係性ではないだろうか。"ティーンエイジャーが抱える鬱屈"、というポップ・ミュージックにおける普遍的なテーマを歌う上で、初期の尾崎豊は学校を敵として繰り返しシンボライズしていく。そして、"オザキズム"の到達点「卒業」を転機として、思想拡張を図り、"学校"を"社会"にまで広げようと格闘するが、以前ほどは対象を上手く描けず、結果、作品はほとんどパラノイアックなものになっていく、というのが中期以降の彼のキャリアだ。

78年から84年という、校内暴力のピークとその対策としての管理教育の過剰化のスタートに、中高生として立ち会った尾崎の歌には、いかにこの時代を生きる若者にとって、"学校"という存在が大きなプレッシャーになっていたかが、子供達の側から、他に類を見ないほど克明に記録されている(大人達の側からの代表は79年スタートの「金八」)。つまり、尾崎の時代の"ロックンロール"(もちろんニューウェイヴ全盛期ではあるのだが、ほとんどの子供達には手が届かなかったはずだ)が、現在における"Jラップ"や"青春パンク"であり、そこでは相変わらず"ティーンエイジャーが抱える鬱屈"が歌われているというのに、"オザキズム"が受け継がれていないのだとしたら、それは、"学校"と子供達との関係性がすっかり様変わりした時代状況というのが重要な理由としてあるのだろう。

青春パンクが肥大させたナルシシズム

"放課後"という無限の選択肢を前にして、あえて学校で窓ガラスを割るという行為は、それだけで、反抗しつつも敵に依存していることを思わせる。ここには、RCサクセションが「トランジスタ・ラジオ」で歌った、適当にやり過ごせる強さや、紡木たくが繰り返し描いてきた暴走族のような、"学校"に弾き出された子供達自身がつくろうとしたオルタナティヴ・コミュニティだったりがまったく存在しないことも、その悲痛な印象を助長する(だからこそ彼のラヴ・ソングはヒロインに泣きすがるような曲ばかりなのだろう。"彼女

CamScannerでスキャン

レベル・ソングの40年
"若き叫び"の系譜

時代と闘った魂の熱い叫び、聴かずに死ねるか!

レベル・ソング名盤46選

選・文▶篠原章／小川真一／中村俊夫／鹿島良雄／磯部涼／和田馬太郎／市川清師　タイトル・イラストレーション▶JERRY

LATE 60's～EARLY 70's ……メッセージ・フォークの誕生

ザ・フォーク・クルセイダーズ『ハレンチ』

自主制作　1967年

大ヒット「帰って来たヨッパライ」のオリジナル版を収録するフォークルの自主制作盤。学生フォーク・グループの解散記念盤だったが、深夜放送で「帰って来た…」が評判となり、リユニオンの末、メジャー・デビューした。手法も主張も既存の歌謡曲に真っ向から対立するもので、反逆のフォークの時代のきっかけとなった記念碑的な作品である。　（篠原）

ジャックス『ジャックスの世界』

東芝EM　1968年

"伝説"として語り継がれているジャックスのデビュー盤。音楽的な意味でも詩的な意味でも、日本のロックの出発点にふさわしいアルバムだが、とくに体制に対する斬新かつ詩的な批判力に見られる"ロック度"は濃厚である。放送禁止歌となった「からっぽの世界」など、暗喩に満ちた時代批判として、今聞いても十分新鮮な輝きに満ちている。　（篠原）

高田渡・五つの赤い風船『高田渡・五つの赤い風船』

URC　1969年

フォークが"反逆"の証だった時代を象徴するレーベル"URC"。そのURCを代表する二組のアーティストによる相乗りアルバム。両者にとって事実上のデビュー盤となった。高田渡は「自衛隊に入ろう」「しらみの旅」などの諧謔に満ちた歌で、五つの赤い風船は「遠い世界に」「血まみれの鳩」など体制変革を訴える歌で、若者たちに大きな衝撃を与えた。　（篠原）

岡林信康『わたしを断罪せよ』

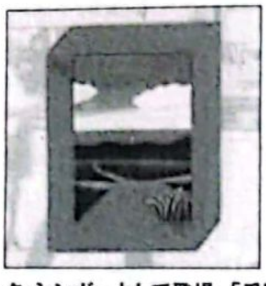
URC　1969年

「フォークの神様」によるファースト・アルバム。全編が既存の政治体制に対する批判と攻撃に充ち満ちている。政治的連帯を訴える「友よ」は、当時の反戦集会で大合唱されることも珍しくなかった。まさにプロテスト・ソングの時代を象徴する歌だ。他に貧困を問う「山谷ブルース」、自由の意義を問う「それで自由になったのかい」などを収録。　（篠原）

エイプリル・フール『APRYL FOOL』

ミュージカラー　1969年

細野晴臣、松本隆の出発点となったロック・バンド、エイプリル・フールが残した唯一のアルバム。サイケデリックにどっぷり浸かりこんだサウンドで、大半は英語詞だが、ボブ・ディランなどに通ずる政治的メッセージ性もあちこちに織り込まれている。「暗い日曜日」「人間神話の崩壊」などといったタイトルからも反逆精神を読み取ることができる。　（篠原）



中川五郎『終りはじまる』

URC　1969年

現在、翻訳家・小説家として知られる中川五郎だが、高石友也に触発されて早くも高校時代に反戦フォーク・シンガーとして登場、「受験生ブルース」で一躍有名になり、アングラ・フォークの立役者の一人となった。本作には「殺し屋のブルース」「腰まで泥まみれ」などといった"反戦""反体制"の旗印を明確にしたメッセージソングが収録されている。　（篠原）

CamScannerでスキャン

早川義夫『かっこいいことはなんてかっこ悪いんだろう』

URC 1969年

ジャックスのリーダーだった早川義夫による最初のソロ・アルバム。ジャックス時代に比べてアコースティック色の濃い地味なサウンドだ。時として稚拙に聴こえるほどだが、そこがまた魅力のひとつともいえそう。歌詞の大半は早川義夫とつきあいの深い劇団の面々によるもの。シンプルでラディカルな歌詞の内容が、その反逆的なイメージを高めている。（篠原）

Various Artists「第4回フォーク・キャンプ・コンサート」

URC 1969年

"フォーク・キャンプ"とは、有名なフォーク・ジャンボリーに先行するフォークの一大イベント。第4回のキャンプには、岡林信康、五つの赤い風船、高田渡、中川五郎といった"旗手"たちに加え、遠藤賢司、中山ラビなども出演。最後に「友よ」や国際共産主義運動の歌「インターナショナル」を合唱するところなど、まさに反逆の時代を象徴している。（篠原）

吉田拓郎『青春の詩』

エレック 1970年

小学生の絵日記のように平坦な言葉。レトリックを廃した不様な言葉でも、ギターを介すればメッセージとしての有効性を獲得する。この野蛮な手法を開発したのが吉田拓郎になる。その意味合いにおいても、尾崎豊の開祖となるべき存在なのだ。連綿と続く日本語の歌詞の立脚点を壊滅させたテロリストのようなアルバム。（小川）

Various Artists「1971 フォーク・ジャンボリー Vol.1」

URC 1971年

馬鹿騒ぎを記録したアルバム。ウッドストックのように華麗でもなく、すべてがゲリラ戦のように泥まみれの中で作れた、それが中津川フォーク・ジャンボリーだったのだ。はっぴいえんど、高田渡、中川イサト、遠藤賢司、加川良らが出演し、最後はステージの乗っ取りという事件で幕を閉じた壮絶なイヴェントのドキュメントでもある。（小川）

泉谷しげる『泉谷しげる登場』

エレック 1971年

乱暴者、騒乱男、無頼の独善者といったイメージの強い泉谷だが、71年のデビュー作では信じられないほど真摯な歌声を聞かせている。小心者のコンプレックスの塊が、歌によってやっと身体を支えているといった感じ。「白雪姫の毒リンゴ」(ただし自作曲ではない)など名曲多し。痩せこけた青年が今では……げに歌の力は強しといったところだ。（小川）

三上寛『ひらく夢などあるじゃなし』

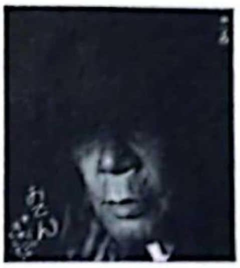
URC 1972年

情念がギターを手にしたらこうなる。今でこそ根本敬の漫画などで免疫が出来ているだろうが、70年代に三上寛に出くわした奴らは不幸だったと思う。泥水の底にはいつくばるような絶叫、打楽器以下に虐げられた生ギター。これらが満員電車の中でのゲロのように襲ってきたとしたら、一生消えないトラウマを植えつけられたことだろう。（小川）

山平和彦『放送禁止歌』

ベルウッド 1972年

もちろん確信犯なのだけれど、一生を放送禁止に捧げたのが山平和彦だ。危険な四文字熟語を並べた「放送禁止歌」だけでなく、「坊やの五寸くぎ」「月経」「男について」「大島節」などが連続して放送禁止処分という実に見事な個人成績をあげている。反抗でも挑戦でも挑発でもなく、彼の大らかさがもたらせた結果だったのだが。（小川）



友部正人『にんじん』

URC 1973年

暗闇で光るナイフのような鋭い言葉をもったシンガーだ。溢れ落ちる言葉をギターにのせてはき出す。それはまるで湧き出る言葉を抑えきれずにロール・ペーパーにタイピングしたジャック・ケルアックを思わせる。初期の友部正人にはこんなもどかしさが潜んでいるのだ。饒舌の陰にそよぐ乾いた叙情性、やはり「一本道」永遠の名作。（小川）

70's ――ロックの成長と多様化

頭脳警察
『頭脳警察 1』
ビクター　1972年

三億円強奪事件のモンタージュ写真を用いたジャケットのインパクト同様に、"革命三部作"をはじめとする過激な歌詞が満載された中身の衝撃度も高く、見事発禁となった（現在はCで聴ける）。その後30年以上の月日が流れた今もこの三部作が投げかけるメッセージは有効だ。少なくとも世界の紛争地に生きる"戦争しか知らない子供たち"にとっては。　（中村）

スピード・グルー＆シンキ
『スピード・グルー＆シンキ』
ベルウッド　1972年

ゴールデン・カップスを中心にした人脈図は、そのまま60年代〜70年代の横浜ロック・シーンを形成した伝説の"不良ロッカー名鑑"でもある。カップス活動停止後の横浜ロックの反骨性と自由奔放さを継承したバンドと言えば、やはりスピード・グルー＆シンキの名前が筆頭に挙げられる。グランジ・ロックの先駆者でもある彼らの傑作2ndアルバム。（中村）

キャロル
『ルイジアンナ』
フォノグラム　1973年

リーゼント、革ジャン、ロックン・ロールの"三種の神器"を武器に、反体制きどりの長髪アングラ・ロックが跋扈する70年代初頭の日本ロック・シーンに殴り込みをかけたキャロルは、瞬く間にその閉塞した状況を打破し、ヤンキー層を含む一般大衆の手にロックを取り戻した。まさに"ロック民主解放宣言"とも言える記念すべきデビュー・アルバム。　（中村）

村八分
『ライヴ村八分』
エレック　1973年

山口冨士夫とチャーボー（柴田和志）という、反逆児そのものの強烈なキャラを擁し、その圧倒的な存在感と比類無きオリジナリティで、70年代初頭の京都を拠点に活躍した村八分。日本ロック史上最強のラディカル・バンドと言っても過言ではない彼らの、実質的ラスト・ライヴとなった京大西部講堂でのステージの模様を収録した2枚組アルバム。（中村）

外道
『外道』
トリオ　1974年

村八分解散後の73年、ラディカル・バンドの系譜を継承したかのように、村八分にひけをとらないインパクトあるグループ名とキャラクターで登場したのが、加納秀人(vo,g)、青木正行(b,vo)、中野良一(ds,vo)の3人から成る外道。本作は暴走族たちをも熱狂させた彼らのライヴを収録したデビュー・アルバムで、八方破れなエネルギーに溢れた怪作だ。(中村)

サンハウス
『有頂天』
テイチク　1975年

黒人ブルース・マンの名前に由来するそのグループ名にふさわしく、70年にブルース・ロック・バンドとしてスタートしたサンハウス。70年代後半、軟弱なフュージョン、ニューミュージックが幅を利かせる状況に背を向けて、ひたすらブルース／ロックン・ロールを追及していった博多っ子たちの反骨精神が凝縮したような衝撃のデビュー・アルバム。　（中村）

ルージュ
『ザ・ベスト・オブ・ルージュ』
東芝EMI　1975年

東京三多摩地区を本拠地とした悪ガキ・ロックの先駆的バンド、ルージュが残した唯一の公式レコーディング・アルバム。同地区出身のストリート・スライダースやジギーなど後進たちに多大な影響を与えただけでなく、のちのヴィジュアル系にも通じる演劇的パフォーマンスやコスプレ要素など、彼らの遺産は現在のJ-ROCKにも継承されている。　（中村）

クールス・ロカビリー・クラブ
『ザ・クール』
トリオ　1978年

キャロルが切り開いた"ヤンキー・ロック"の直系グループながら、評論家たちからは黙殺され、しばし日本のロック・ヒストリーにその記述が忘れられがちなクールス。R&B、ロックン・ロールをベースにしたジェームス藤木の卓越したソングライティング・センスと、彼らならではの"硬派の美学"あふれる世界観を確立した改名後3rdアルバム。　（中村）

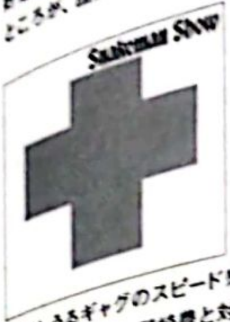
CamScannerでスキャン

80's ――パンク、ストリート・ロックへの拡散

アナーキー「アナーキー」

ビクター　1980年

国鉄職員の制服を着用というブルーカラー出身を強調する発想が地に足がついていた。サザンも輩出したヤマハのロック・コンテスト、イーストウェスト出身であるが、そうした素直な出方のまま、シンプルな不良パンクとして定着したのが、好感が持てる。ヘタな理屈をこねたり、ヒネたグレかたをしないところが、歴史に名を残した原因なのではないか？　(鹿島)



スネークマンショー「死ぬのは嫌だ、恐い。戦争反対！」

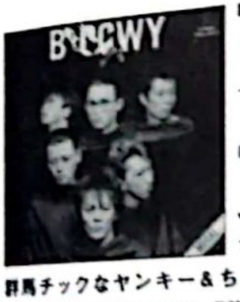
アルファ　1981年

毒のある笑いで、先端の社会感覚を示した功績はダントツ。特に戦争反対のメッセージを欧米のコメディに比肩しうるギャグのスピード感で示したその反骨性は、歴史的なものではないか？　尾崎豊と対極をなす大人の世界。80年代のサブカルが、本物の大人のメッセージを抱擁した証拠だ。ホルガー・シューカイ等の海外選曲とあいまって唯一無比な存在感。　(鹿島)

THE MODS「FIGHT OR FLIGHT」

エピック・ソニー　1981年

現在も活動を続ける日本最古(!?)のパンク・ロック・バンド、ザ・モッズの記念すべきデビュー・アルバム。既に20代の後半だった森山だが、歌の主題は大人になることの嫌悪や大人たちへの反抗を歌いこんでいる。「不良少年の詩」や「TWO PUNKS」などの名曲も多く、特に「TWO PUNKS」は、いまでもキッズ達の愛唱歌ともなっているのだ。　(市川)



BOØWY「MORAL」

ビクター　1982年

日本のロックの源流ともいわれ、Jロック革命の推進者、BOØWYのデビュー・アルバムは、いい意味で群馬チックなヤンキー＆ちんぴら感の漂う反抗音楽の快作。「IMAGE　DOWN」では、"英語数学まるでダメだけど…"みたいなハイスクールソングもものにしている。若者特有のフラストレーションをラディカルなビートにぶつけている。　(市川)

YMO「BGM」

アルファ　1981年

知的不良の名を欲しいままにした彼ら。「BG」における当時の裏切り方や、その中「CUE」といった曲に抽象的に示された時代へのメッセージ性は、直接的でなくても、深く若者の心にささった。坂本龍一の忌野清志郎とのコラボ、PHEW、フリクションのプロデュース他、周縁の不良性を活性化させ、シャープにメッセージ化した功績も大きい。　(鹿島)

ARB「BOYS & GIRLS」

ビクター　1981年

昨2003年、結成25周年を向かえたARB。めんたいロックブームの渦中で発表された3枚目のアルバム。石橋凌は、パンクなビートに乗せ、ティーンエイジャーのマインドを歌う。すべてのキッズに立ち上がれと呼びかけた表題曲「BOYS & GIRLS」を始め、「ダディーズ・シューズ」「just a 16」など、十代の心情と詩情が歌いこまれている。　(市川)

スターリン「STOP JAP」

徳間ジャパン　1982年

国立大学出身で、ジャックスや友部正人に影響を受けた遠藤ミチロウをリーダーとするスターリン。十代の反抗とは位相を異にするが、しかし、その眼差しは、十代の反抗音楽であるパンクとリンクする。ポリティカル、かつ、ラディカルな音楽と活動は、まさにシステムに抵抗する叫びそのもの。時代に牙を向く姿勢は、スターリンならではだ。　(市川)

浜田省吾「Down by the Mainstreet」

ソニー　1984年

尾崎豊がお手本とした（というか、ディレクターが同じだった）浜田省吾流ストリート・ロックの傑作。十代の心情を歌うというより、その歌の主人公に託している。特に顕著なのが、主人公が学生などではなく、工場で働く青年などであること。ヒット曲「MONEY」では、"勤労青年"の行き場のない激情を短編映画のように描く。　(市川)

CamScannerでスキャン

佐野元春『VISITORS』
エピック・ソニー　1984年

ハートウォームなポップさが、実はシニカルで冷静なメッセージ感覚に裏打ちされているところが、熱さにおぼれそうな尾崎豊や浜田省吾などの歌声と違うところ。「ビジターズ」の「コンプリケイション・シェイクダウン」中、「システム(体制)の中のディスコテイク」というような醒めた歌詞に彼の社会に対するキッチュな距離感が読み取れる。(鹿島)

中村あゆみ『Be True』
ハミングバード　1985年

メジャー・シーンはまだアイドル一辺倒だった85年、「翼の折れたエンジェル」のヒットでロック系女性アーティスト乱立の先陣を切って登場した中村あゆみ。ハスキーな声による豪快な唱法は不良性を感じさせ、大人になれない少年少女たちを勇気づける歌を連発して、姐御的な存在感で特に女性に人気が高かった。新時代を切り開いたシンガーである。(石井)

渡辺美里『Lovin' You』
エピック・ソニー　1986年

80年代後半、若者の気持ちを代弁する存在として、女性シンガーで最も支持されたのが渡辺美里。「My revolution」の大ヒットで人気沸騰中のところに、2枚組のボリュームで発表された本作は当時の音楽シーンの話題をさらった。まだ半数の曲の作詞を手掛けているだけだが、迫力あるライブ・パフォーマンスと歌から"女版・尾崎豊"的な見方もされていた。(石井)

ザ・ブルー・ハーツ『THE BLUE HEARTS』
メルダック　1987年

大人になりたくない、子供のままでいたいという"思い"を、パンクロックという最高にセンチメンタルな音楽で、エモーショナルに表現したのがブルーハーツだろう。等身大のロックンロールで、多くの若者たちの"共感"を呼んだ。「リンダリンダ」や「少年の詩」、「終わらない歌」(同曲はNHK教育「中学生日記」で流れた)など、名曲ばかりだ。(市川)

90's〜00's……Jラップ、青春パンクという自己主張への回帰

スチャダラパー『タワーリング・ナンセンス』
エピック・ソニー　1991年

スチャダラと言うと斜に構えているようなイメージがあるかもしれないが、初期はどうしてなかなか真っ当に熱い。特にこの2枚目は全編に渡って怒りまくり。枚数が進むにつれて、怒りの矛先を見失い、虚無感に包まれていくのは尾崎のキャリアとも被る。それこそ虚無の固まりのような8枚目を経て、最新作では初期に戻ろうとしている感も。(磯部)

BLANKEY JET CITY『BANG!』
東芝EMI　1992年

若い衝動や妄想や虚無に、正面から向かい合うしかなかった尾崎。その感覚を一番受け継いでいるアーティストはブランキー(浅井健一)だと思う。ただ、浅井と尾崎を分けるのは虚無感に対しての対処の仕方。さらに内省的かつ冷めた目をした浅井。しかし距離の取り方は絶妙だ。暴力的、リリカルで、ロマンチックで、儚げで……しかし相当にしたたか。(和田)

リップスライム『Talkin'cheap』
ファイル　1998年

デビューEP「Lip's Rhyme」収録の「Fence」では教師にぶつくさ文句をいってたものの、あの頃はまだ良かったよな〜、退屈だし死ぬか〜、ってな、ゆるーい右肩下がりの絶望に満ち満ちたファースト・アルバム(「白日」や「Fade Away」のノー・フューチャー感ったら!)。スチャダラともリンクした、後期尾崎のヒップホップ・ヴァージョン。(磯部)

キック・ザ・カン・クルー『Young King』
ユートピア　2000年

初期尾崎イズムがロックというフィールドにおいて、ビート・パンク→青春パンクと更新されていったのだとしたら、ヒップホップでそれをやっているのがキック・ザ・カン・クルーを始めとする一連の青春ヒップホップ(というジャンル名は聞いたことがないけど)だろうか。ラスト「タカオニ2000」はヒップホップ版「卒業」?(磯部)

CamScannerでスキャン

ガガガSP
『ガガガSP登場』
LD&K　2001年

このアルバムに収録された「尾崎豊」という曲。死ぬなんて馬鹿だ、と言い切るコザック前田に憤るファンも多かった。しかし、彼らの唄の本質は非常に尾崎と近い。コザックはきっと、尾崎が勝手にいなくなったことに対して憤ってるんだろう。彼は泉谷と競演してみたりしてるが、本当は尾崎と競演したかったんじゃないだろうか。このCDを聴くたびそんな想像をしてしまう。(和田)

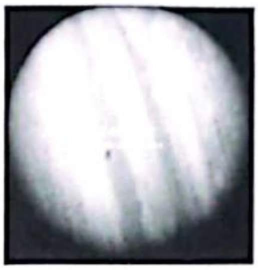
GOING STEADY
『さくらの唄』
UKプロジェクト　2001年

大して特筆するところもなかった普通のビートパンクバンドだった彼ら。しかし「童貞ソーヤング」あたりから、尾崎にも通じるロマンチックな世界観とあけすけな青春をテーマにした曲で一気に人気を博していく。やり場のない感情を詩的に表現していく彼らは、内向的な人間も外向的な人間も巻き込んだ。現在解散してしまったこのバンドは、現在でも根強いファンが多い。　(和田)

オジロザウルス
『Rolling'045』
ポリスター　2001年

レペゼン横浜の1枚目。「Koco Koco」や「Rolling' 045」での街をなめるように描写していくテクニックは「15の夜」「十七歳の地図」を彷彿とさせる。一方、タイトルに象徴的な"いま、ここ"に対するこだわりは、尾崎とは対照的で、時代の移り変わりをそれとなく感じさせなくもない。「少女A」での売春観は「十七歳の地図」とそっくりだが。(磯部)

BUMP OF CHICKEN
『jupitor』
トイズファクトリー　2002年



尾崎のリリカルな部分を極端に抽出したようなその世界観。ただ「二人はまるで捨て猫みたい」と歌った尾崎に対し、彼らのレトリックは本当に捨て猫の話を歌うといったやり方だ。童話のような、青春小説のような。それでいてただの夢の話ではなく、親近感のある歌として展開されているあたりが人気を得た要因だろう。　(和田)

MSC
『Matador』
P-VINE　2003年

〈クルーのマーボが手にした道具は空のビール瓶／何も知らずに笑顔でやって来たイランの額目がけて／タイミングよく振る渾身のフル・スイング〉、〈はかどらない仕事の最中／夢中であぶったアルミと結晶〉。「十七歳の地図」から20年。街は今こんな感じだ。そこではもはやセンチメンタルに浸っている余裕なんてない。(磯部)

イースタンユース
『其処カラ何ガ見エルカ』
キング　2003年

海外のメロ／エモ・コアの感情的でまた内省的な部分を、もっともうまくドメスティックに表現したのは彼らだった。「エモーショナル」という言葉で語られることが多かった彼らだが、日本流に表現される「エモーショナル」と尾崎は非常に近いと思わされる一枚。すてばちなように見えて真摯な姿が見え隠れする彼らの姿は、後期のもがく尾崎が見え隠れする気がする。(和田)

175R
『Songs』
東芝EMI　2003年

どちらかと言えばシングル曲の印象からジュンスカの影響の強さばかりが目を引く彼らだが、アルバムトータルで聞くと意外にもその音楽的背景はバラエティに富んでいる。ストレートな応援ソングに混じり不安や虚無感や苛立ちを歌った曲やセンチメンタルな思いが交差するうたには、シングル曲とは違った印象もある。バランス的に初期の尾崎の影響が見える。(和田)

武藤正幸
『僕とキミをつなぐ物語(うた)』
SYNTHESE　2004年

先行シングルでは(DJクラッシュ直系のトラックメーカー)DJドルビーにプロデュースを頼み、(ザ・ブルー・ハーブの)ボス・ザ・MCをフォローするラッピンを披露、アングラ・ヘッズのハートをがっちりキャッチしておきながら、アルバムを開けてみれば、なんとその半分が尾崎紛いのロケンロー・ナンバーで、全員ずっこけた、という変わり種。　(磯部)

CamScannerでスキャン

流行り歌斬り捨て御免！RETURNS

Target Lineup 7

中村彰一▶上原多香子▶m-flo loves BoA▶くるり▶氣志團▶ジェット機▶Theピーズ

作▶村松栄一画伯

中村彰一

「牡丹と薔薇」

傑作ドラマから生まれた“名曲”の凄まじい中毒性

文▶安田謙一【ロック漫筆家】

郷愁館 KSK-1［マキシ］（1/21発売）

もう本放送は終わったが、一部熱烈な支持を受けた連続ドラマ『牡丹と薔薇』。その先駆けの『真珠夫人』で一躍、名を知らしめた中島丈博の脚本による、怒涛の如き展開の、ラヴ・ストーリーの名を借りたホラー、家族愛を謳うスラップスティック……と、まあ、なんと解釈しても誰も文句は言わない傑作ドラマで、僕も毎日観ていました。

えー、ドラマには大きく2種類あります。ひとつは、やたら劇中にタイトルを連呼するもの。もうひとつは、それ以外。前者は、『巨人の星』であり、この『牡丹の薔薇』であり。後者は……それ以外（苦笑）。ヘタすれば突然、一日で10年近い時間が経過してしまう展開の中、何度も何度も連呼される「牡丹と薔薇」というキーワードのおかげで、いつから観てもなんとなくえげつなく、面白い、というグルーヴをドラマの中に形成していたのだが、その同名挿入歌（歌手・中村彰一、作詞&作曲・中島丈博）が、その「刷り込み」に大きく役立っていた。昭和初期の流行歌というには、まったく70年代風のカントリー・ポップ調を、子門真人か、「キャラメルコーン」のCF曲か、てな声で朗々と歌い上げられるのだが、これが妙な中毒性がある。って、ほぼ毎日聴かされてたんだから、もう、中毒か。カップリング曲「楽園を逃れて」もドラマ主題歌だが、これも凄まじい。

中島丈博。夢（もちろん悪夢）に見そうな「ソングライター」の誕生である。

CamScannerでスキャン

上原多香子

「ブルー・ライト・ヨコハマ」

筒美メロディの肝つかめず 折角の企画も不満な出来

文▶榊ひろと［音楽解説者］

ソニックグルーヴ AVCD-16047
［マキシ］(2/25発売)

私がことさらに複雑な心境になってしまったのは、原曲の成立にまつわるそれこそ"小説よりも奇なるドラマ"を知りすぎているためだろうか？ ドラマでいしだあゆみをモデルとする役を演じた上原多香子による名曲のカヴァー・バージョン。劇中歌ということもあってアレンジは打ち込みサウンドながらできるだけ忠実なシミュレーションを目指している。だが、それがかえって歌い手の声質や唱法の差異を浮き彫りにしてしまった。しかも、微妙な部分でリズムの組立てやコード感あるいは伴奏のフレーズを"現代風"に改訂してあって、そのことが筒美京平メロディの肝とも言うべき艶っぽい哀愁味をさらにスポイルしてしまう結果となっているのだ。

どうせならTVバージョンは生オケで完コピとしたうえで、元SPEED／現AVEX系という上原のポジションにふさわしい解釈を聴きたかった気がする。たとえそれが島谷ひとみによる一連のカヴァー曲のように傍若無人な事態を招いたとしても。もっとも上原が芸能人としては最も順調な歩みを示しているのは、そうしたアーティストとしてのブランドに縛られていないからでもあるのだが。C/Wが「あなたならどうする」なのはドラマ原作者=なかにし礼への配慮（表題曲の作詞は橋本淳）なのだろうが、いしだあゆみの京平作品では「夢でいいから」「さすらいの天使」あたり、さらに言えば石田ゆりのレパートリーの方が上原多香子には似合っていると思うんだけどな。

m-flo loves BoA

「the Love Bug」

腕のいいデパ地下シェフが 旬の素材を見事に料理

文▶丸目蔵人［ライター］

リズムゾーン RZCD-45118
［マキシ］(3/17発売)

食の動向として、年々注目度の高まるフュージョン（融合）料理。フレンチ、イタリアンから、中国、日本、韓国、タイ等々と、各国の食材、調理法が組み合わされた斬新なレシピが次々と登場している。で、この場合、シェフは柔軟な発想で、いかに好奇心旺盛な客の目と舌を刺激するかが腕の見せどころとなる。

LISAの加入時から、m-floはそのフュージョン感覚を活かしていたように思うけれど、各アーティストのプロデュース作業を通して、その傾向はさらに強まったかのようだ。Crystal Kay、山本領平、そして、BoA。次々と新しい素材をピックアップしていくが、いままさに脂の乗りきったBoAは、時速160キロで泳ぐ本マグロのような逸品。そこへアボガドとワサビを合わせて、カリフォルニア～ニューヨーク・スタイルのSUSHIに仕上げる（コチュジャンも効いてる?）。

英語、カタカナ英語、日本語、韓国語の混じった意図してチャラいライムは、軽佻浮薄だからこそ、ファストフード育ちで、そこから抜け出そうとする者の舌に合う。坂本龍一がSOHOの値の張るレストランとすれば、こちらは万人を呼び込むデパ地下グルメ。人気メニューを持ち寄って行うパーティーのように、気軽な雰囲気がBoAを伸び伸びさせている。外食までいかない、中食（ナカショク）の時代の妙味か。

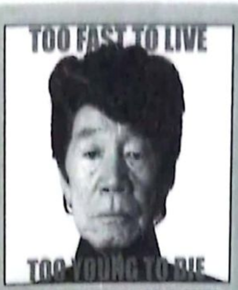
CamScannerでスキャン

氣志團

「TOO FAST TO LIVE TOO YOUNG TO DIE」

とことんロックで日本的、こんなバンドは他にない！

文▶楢岡咲［ライター／編集者］



東芝EMI TOCT-25363［CD］（3/17発売）

先月、米国テキサス州オースティンで開催されたインディーズ・フェス「サウス・バイ・サウス・ウェスト（SXSW）」に行って参りました。氣志團が出る、もうそれだけで自腹切りましたよ。米国民はコスチュームとダンスに度肝を抜かれ、翔ヤンのMC「We're てんぷら！」（Queen調）に大受け。現地の音楽通の感想は「Mad（アホ）」でしたが、あんたに日本ロックの叙情性、縦社会文化は理解できないね……と妙な優越感を抱いてしまいました。ロック・バンドを名乗りながらアイドル歌謡や演歌並みにドメスティック、こんなバンドは他にない！無形文化財に指定されるべきです。

さて、ユニコーン『服部』ジャケのお爺ちゃん再登場も話題の3rdアルバム。インディーズ時代からの"掛け声"ソングがメジャーらしい洗練で蘇り（⑤⑦）、伝家の宝刀「One Night Carnival」に通じる"80'sの情景が懐かしく甦る（体験してないのに！）"ソング（①⑨）、新しいテーマである"日本を盛り上げよう"ソング（④⑧）と、楽曲の幅が確実に広がっています。特筆すべきは7つの新曲のうち、星グランマニエによる曲が4つもあること。⑥⑫は特に氣志團の魅力を翔ヤンとは違う角度から見せてくれる名曲でした。企画性の裏で真剣に音楽に取り組み、成長し続ける氣志團の実力が表れた快作です。

CamScannerでスキャン

ジェット機

「JET'S FACTORY」

元ジュンスカ・宮田和弥は30代の今も"等身大"

文▶奈落一騎[文筆業]

トイズファクトリー　TFCC-86149［アルバム］（2/25発売）

元ジュン・スカイ・ウォーカーズの宮田和弥が宮田ジェットと名前を変え、元ユニコーンの川西ジェット(川西幸一)らと結成したバンド、ジェット機のデビュー・アルバム。「普通の僕ら」の「等身大」を、ストレートに歌っていた宮田が、年齢を重ねたことで、どのような成長を見せてくれたかというと――。

音は、今風青春パンク。だが、その青春パンクの元祖がジュンスカなのだから、基本的に変わっていないと言っていい。で、歌っている内容はというと、これまた、そんなにジュンスカと変わっていないのである。もちろん、ジュンスカほどの青い突き抜け方はない。そこまでの勢いはない。その辺は年相応。が、大きく成長したとか、年齢と共に深みが増したということも、別にないのである。

が、しかしだ。ジュンスカ解散後の宮田のソロが、ジュンスカのイメージを消そうと変に背伸びして、似合わない「大人の歌」を歌おうとしていたことよりも、今度のジェット機は非常に好感が持てるのである。

元々、宮田のウリは「普通さ」にある。無理して、刺激的にしたり、深刻ぶったりする必要はないのだ。昔ほどの明朗さがないのも、30代の「等身大」の当然の姿であろう。ジュンスカ同様、再び「凡庸」と軽んじられるかもしれない。が、宮田も、その程度の批判は気にしないタフさを身につけ、己の資質を引き受ける覚悟を決めたように思う。

Theピーズ

「アンチグライダー」

ガキオヤジのリアリティがずっしりと重い最高傑作

文▶河田拓也[フリーライター]

キング　KICS-1067［アルバム］（3/3発売）

人間、歳食ってくると「恥じる」ことにも疲れ、「立つ瀬がない」ことにも慣れて、青臭いしんどさが風化していくかわりに、どこか感情の息が短くなってくる。物事の因果がなんとなく予測できるようになった分、闇雲に走って経験と実感を積み重ねるのも難しい。普通に生きて行く分には必ずしも悪いことじゃないけれど、ロックの人にとっては微妙なところ。特に、フラットな快楽に興味を移しにくいはるのような人の場合は。

前作では、彼ら自身「どうにもならないこと」に折り合いがついてきてるような透明な単調さが気になった。そこにはるも気づいたようだ。今作は、思いつきでやりきったような曲に良い曲が多いけれど、印象は段違いに重い。ミディアムテンポの曲も前作のように淡々と枯れた印象にならず、ひたすらハードでヘヴィー。言葉はキレて凄いスピード感なのに、メロディの踏み込みは深い。ギターのエッジの立ちかたも、リズムの重さも過去最高だ。「ハートを漁る」ことの目的化に安住しないよう必死に振り切ろうとすることで、逆に「振り切れないもの」が浮かび上がる。そのもがき方が、凄みと色気になっている。そうすることしかできない、それだけの甲斐性しかない、はじめから行き場なんかないまま、うろうろと40も目前に迫ったガキオヤジのリアリティ。

最高傑作。闘え、最後まで。

CamScannerでスキャン

撮影・金子光德

なかを突き出し、「なんかおくれ」のおじさんそのまま、腐れおやじという感じで佇っていた。すばらしい。何が？　わからん。コケコッコー。きっとわたしが鶏だったら、卵をぽとりと落とす。ケモノだったら、斎藤茂吉の歌う冬の小動物のように、気持ちよくその傍に、脱糞をしただろう。それほど、抑圧感のない、どこかのガード下にいるような、すごい、すばらしい、仏像だった。

「洟たれキーオ」は、これと少し似ている。この歌は、キーオを、

キーオ　もういいんだ
キーオ　あなたはもういいんだ
あなたは作りかけの教会の前で
腕組みをして洟をたらしていればいいんだ　キーオ

となだめ、

みっともない真似はやめろ　キーオ
しっかりするんだ
しっかりするんだ　キーオ

と叱り、ついで、

光り輝いているぜ
光り輝いているぜ　キーオ
あなたは最高に光り輝いているんだ　キーオ

とおだてる。この歌がわたしにはこう聞こえる。キーオと呼ばれているのは誰か。そりゃ基督だろうが。しかし、この基督が、歌われているうちに、町田町蔵になる、町蔵の中の最低の自分になる、腐れ田螺になる。ししゃもになる。と思うとすっくと基督に戻り、光り輝く。

この歌は、西洋のどこかの中世の町の教会にあるカラクリ時計みたいに、一行ごとにくるりくるりと呼びかける相手を変える。自分の中の最高存在、自分を超えた最高存在、神から、自分の中の最低存在、「インチキ野郎」へ。「卑劣なんだ／やめるんだ／卑劣なんだ」。この歌は、自分の中の一点への祈りが、自分と刺し違え、背中を貫通して全世界に発散される、三六〇度開放された、祈りの歌なのだ。

うまく言えないが、もしわたしがいま、死刑判決を受けていて、これから独房を後にしなくてはいけないのだとしたら、どんな音楽ももう身体が受けつけない。どんな音楽も部分だから。狭いから。でも、この曲からなら、何か少しは、じっとうずくまる時間くらいは、もらえそうな気がする。

町田康が『くっすん大黒』を書いて小説家として出てきた時、へんな小説かなと思った。でも何年かして読んだら、傑作だった。それからさらに何年かして、彼の歌を聴く。歌は言う。

壊れていくもの
それが大事なんだ
（「退屈なレイニー」）

町田の歌は、それがうまく遠くまで飛んでいく紙飛行機である場合、わたしに、彼の生きてきたパンクの空の広さ、深さを感じさせる。飛んでいくのはちっぽけな紙飛行機だが、広く深い空をそれは、よろよろ、よたよた、どこまでも、滑空する。

※「パワー・トゥー・ザ・ピープル」作詞：町田町蔵／作曲：北澤組　「夢の中へ」作詞・作曲：町田町蔵　「洟たれキーオ」作詞：町田町蔵／作曲：北澤組
「退屈なレイニー」作詞・作曲：ミラクルヤング

CamScannerでスキャン

When The Music's Over

「Jポップの越境者」解凍ファイル―第十三回―町田町蔵

文▼加藤典洋［文芸評論家］

自分と刺し違えて、彼方へ

町田町蔵の歌を聴く。たとえば『腹ふり』（一九九二年）の中の「パワー・トゥー・ザ・ピープル」。実に繊細な響きの前奏があって、やがて、歌がはじまる。

パワートゥザピープル

これが四回続き、

権力を細民へ　お願いしますわ

（「パワー・トゥー・ザ・ピープル」）

その声は、実直で、優等で、哀しく、よく透る。

町田町蔵の名前のもとは、中原中也だろう。第一作『メシ喰うな！』（八一年）中の私的な絶唱「夢の中へ」には、中原のダダイズムの詩を集めた「ノート1924」の響きがある。

俺はおまえを夢の中にひきずり込みたい

現実の外気から傷口を守る

俺のうたを聞いてくれ

（「夢の中へ」）

不思議な歌詞。そして曲。切り裂く声と緩徐調。同じアルバムの「気い狂て」のバックからは、「鄙びた軍楽の憶ひ」（「朝の歌」）ではないが、「栃錦上手出し投げ千代の山」式に、耳を澄ませると、大相撲の取り組みの勝敗のラジオ放送が聞こえてくる。

その歌の中で、わたしが一番好きなのは、町田町蔵＋北澤組の『駐車場のヨハネ』（九四年）に入った「溲たれキーオ」。アルバムとしてもこの『駐車場のヨハネ』が、いいように思う。アルバムでは、これとINUの『メシ喰うな！』、ミラクルヤングの『ミラクルヤング』（〇三年）。この三つが、わたしの中のベストスリーで、曲では、他に『ミラクルヤング』に入った「退屈なレイニー」、ついで、「駐車場のヨハネ」、「欣求（ゴング）」（以上『駐車場のヨハネ』）、「奇跡の予感」、「お台場の猿」（以上『ミラクルヤング』）といったところが、わたしの耳には町田町蔵の歌らしく、心地よく聞こえる。

二〇〇〇年の頃、ある日、二〇世紀回顧のドキュメンタリーの番組というのがあり、蝶ネクタイをした偉そうな、二〇世紀の偉人の人々が次から次に画面に現れ消えていった。それを目の片隅に感じながらホンなんか読んでいるうち、不思議な光が来てひょっと顔をあげたら歯の抜けたおもらいさんみたいなじじいが立っていた。インドのガンジー。ぼろをまとい、骨の浮いた貧相な様子で乞食の姿で立っているその姿を見て、あー、アジアってえなーと心から、思った。

それから半年くらいして、生まれてはじめて法隆寺に行った。宝物殿を覗いたら、百済から来た百済観音という木彫りの仏像がある。どうも一本の木から掘り出したよう。いたってシンプル。これが、他の仏像とまったく、まるきり、全然、違う。へなへな、よたよた、ニタニタ、お

『駐車場のヨハネ』
（ビクター、インビテーション）

CamScannerでスキャン

"流行歌"で読み解く話題の本

書評でポン

文▶栗原裕一郎[ライター]

第17回:お安くなった「カリスマ」

尾崎豊が「十代のカリスマ」と呼ばれていたころはこの言葉にもまだ多少の神通力があった気がします。今やその権威もすっかり地に落ち、「カリスマライター」なんて言われて喜ぶ物書きもいなさそう。まあ、これも何かの縁、ちょいと脇から迫ってみようかぁー!

カリスマ。カリスマねえ……。いまさらながらこのページはまずお題ありき、そのお題に沿った本を選ぶという趣旨であり、今回は「カリスマ」でいきましょうそうしましょう、と決まったまではよかったのだけれど、ここ最近の出版物で「カリスマ」関係はと漁ってみたところ、カリスマ整体師だのカリスマ出会い系サイト師だのカリスマ株式評論家だのカリスマ精神科医(和田秀樹のことだ)だのカリスマ男優(加藤鷹ですね)だのカリスマ受験講師(細野真宏ですな)だのカリスマホストだのがそれぞれの分野の極意を語るというような体裁のものがぞろぞろ引っかかるばかり。ちょっと前、やれカリスマ美容師だカリスマ店員だとマスコミが囃し立てていたころよりさらに安くなっている。「カリスマ」のインフレ。あげく、「人は誰でもカリスマだ(になれる)!」とのたまう本まであったりする。それ、語義矛盾だってば。

「スター」
(法政大学出版局)

今日の「カリスマ」は、マックス・ウェーバーが宗教について提示した概念が世俗化したものと見ることができるだろう。何はさておき、非日常的な能力を持つと見なされる人物のことを指していたのだが、「見なされる」というのがキモで、スーパーな能力を本当には持っていなくても、その人物に帰依する者どもがそれを認めていさえすればいいわけだ。というか、この承認のサークルこそがカリスマを誕生させるのであり、それがすなわち宗教であると。

このマックス・ウェーバーの定義から宗教的な超常性や祝祭性が剥落していったところで、「カリスマ」は、運動家やロック・ミュージシャンといった存在にも被せられるようになった。

先に見たような安っぽい今日的「カリスマ」氾濫のきっかけとなっているのはおそらく、98年ごろに使われだした「カリスマ美容師」だと思われるが、ミュージシャンなどへの適用例からもさらにズレていて違和感バリバリ、突如降って湧いてきた感が強かった。どういう経緯であまり聞かれなくなっていたこの言葉が掘り起こされてきたのか、調べてみたもののぜんぜんわからない。いろんな人がいろんなことをいってはいるのだけれど、見たかぎりではほぼ全員、「分析」と称する思いつきを述べているだけだった。

「スター」と「カリスマ」

いずれにしても、「カリスマ」という概念が世俗化しインフレを起こすまでにいたるのに、メディアが一方ならぬ働きをしていることは疑いえない、っていうか、メディアなくしてはありえないだろう。かつてだったら、いま「カリスマ」とされる存在はせいぜい「スター」止まりだったのではないか。「スター」こそ、メディアにその存在を負うものの呼称としては一般的だったのだから。

ということで、名著の誉れ高いのは知っていて、だいぶん前から持ってもいたんだけど読む機会のなかったエドガール・モラン『スター』(渡辺淳・山崎正巳訳、法政大学出版局)をどれどれと開いてみることにした。エドガール・モランはフランスの社会学者・映画評論家で、現代社会や文化の調査・研究でもっぱら成果を上げている。『オルレアンのうわさ』(みすず書房)がいちばん有名か。仏オルレアン地方に発生した「ブティックの試着室から女性が消える」という根も葉もない噂が引き起こした騒動の一部始終——拡散しユダヤ人犯人説を生み枝葉に分かれマスメディアを巻き込んでパニック状態にいたり収束するまで——を解明した一冊。

この『スター』は1957年に発表された、映画におけるスターという「神話」、およびスター・システムを読み解こうとした研究である。

〈スターは資本主義文明の特産物であり、同時に、神話と宗教の面で表明される、深い人類学的欲求に答えるものなのである。神話と資本、神と商品との、この素晴らしい一致は、偶然でもなければ、矛盾してもいない。神としてのスターと商品としてのスターとは、同じ現実の二面である。二〇世紀の資本主義文明の段階における人間の欲求なのである〉

いかにもフランスと思わせるレトリック過多な文体で語られる内容は、しかし、何というか、いまとなってはいわずもがなの当たり前のことばかりに感じられてしまう。〈つまり、スターは無なのである。そのイメージがすべてだからだ。だが、スターはすべてである。スターはまたそのイメージなのだから〉〈スターはまた崇拝の主題なのである。宗教の萌芽が、スターの周りにはかたちづくられる〉〈スター教とはまさしく、ファンとスターを同一化する弁証法を可能にする〉等々……。ハリウッドの転換点として、マリリン・モンローやジェームズ・ディーンを挙げ、その「死」がイメージの「不死」

CamScannerでスキャン

という「神話」に姿を変えたことでスター・システムなしのスターが誕生したのだ（スター・システムの黄昏）とする議論なども、当時はいざ知らず、いまとなってはありきたりでどこに感心すればいいのかよくわからない。まあそれだけ歴史的研究ということなのだろうけど。

スペクタクル社会の「カリスマ」

モラン「スター」は、映画およびスターという「庶民のスペクタクル」について議論していたわけだが、その十年後の1967年、この世界自体が「スペクタクル」なのだ、おまえらはもはやただの観客としてしかありえないのだ、と説く書物が出版されることになる。

ギー・ドゥボール「スペクタクルの社会」（木下誠訳、ちくま学芸文庫）。ECDが昨年自費でリリースしたアルバム「失点 in the park」のジャケットの写真に「反戦」「スペクタクル社会」という文字があったことをご存じの方も多いだろう。あの杉並区の公衆便所に書かれた落書きは、このドゥボール「スペクタクルの社会」を意識したものだった。当事者である都内在住の男性が建造物破損という異例の重罪に問われたことへの異議を申し立てる運動が起こったが、左翼系カルスタの論客などが賛同者に名前を連ねていることからもわかるとおり、この事件をめぐる動きは（事件そのものではなくて）、昨年あたりから渋谷で行なわれている反戦サウンド・デモなどと「文化＝政治」（毛利嘉孝）的に通底している。

ドゥボール「スペクタクルの社会」は、高度消費社会とマスメディアの発達が、人の生き死にまで含めたあらゆるものを見世物としてしか存在させなくなるだろう、そこでは人は世界をただ受動的に眺めるしかできない観客の位置に貶められるだろう、と主張する。そして、

〈資本主義の発展にともなって、不可逆的な時間は世界的に統一される。全世界がこの時間の発展の下に集められることで、普遍的歴史が一つの現実となるのである。だが同じ時間に世界中どこでも同じであるこの歴史は、まだ歴史の内部での歴史の拒否でしかない。経済生産の時間が、均等な抽象的断片に細分されつつ、一つの同じ太陽のようにしてこの惑星全体の上に出現するのである。統一された不可逆的時間とは、世界市場の時間であり、その必然的帰結として世界的スペクタクルの時間となる〉

む、難しいんですけど。おそらく、ここでいわれているのは資本主義的支配の最終形態についての予言であり、「スペクタクルの社会」は68年のフランス5月革命を予言した本としてシチュアシオニスト（状況派）のバイブルとなったそうなのだが、ここ最近、不穏に進行している監視社会化への警告としても読むことができるだろう（だから落書きの彼は「スペクタクル社会」と書き付けたのかもしれない。よくわからないけど）。

ぼくは基本的にノンポリなので、最近のこうしたマルチチュード（多数性、多数的、などと訳されるようだ）的「文化＝政治」動向にはコミットするつもりも、口を挟む気もあんまりないのだけれど、くだんの落書きを書いた彼が、このスペクタクル社会における「カリスマ」に祭り上げられつつあるのではないかということがちょっと気にかかったりはする。「現代思想」もこの事件を受けるかのように「グラフィティ特集」なんていうのをやっていた（2003年10月号）。あれ、グラフィティじゃないでしょ。落書きじゃん、ただの。そうした読み替えによって「闘争」に組み込まれていく様が、マクドナルド破壊で知られるフランスの反グローバリズム農民、ジョゼ・ボヴェの神格化なんかをちょっと髣髴させるというか。

「スペクタクルの社会」
（ちくま学芸文庫）

「超・偉人伝　カリスマたちは
激しいのがお好き」
（新潮文庫）

カリスマたちは激しいのがお好き

ノンポリなのに重い話題になって疲れたので（どうしてこんなことに？）、最後は軽めに。

福田和也「超・偉人伝　カリスマたちは激しいのがお好き」（新潮文庫）。「新潮45」の名物連載、2冊目の文庫化。前作「オバはん編集長でもわかる世界のオキテ」（新潮文庫）同様、オバはん編集長こと「新潮45」編集長である中瀬ゆかり氏を生徒役に、文芸評論家・福田和也が講義（？）をするという体裁で、前作はいわば世界の事情編だったが、今作は世界の偉人編。

オバはん編集長がとにかく何もものを知らず、福田センセイがそのあまりの無知・無教養に呆れつつ、知っているようで意外と危なっかしいあれやこれやについて懇切丁寧に漫談よろしく語っていく、という設定が生きまくっており、ずっと楽しみに読んでいる。たしか最初は単発かそれに近い臨時企画だったはずだが、好評だったのだろう、連載化して現在も続行中である。多数いる脇役的登場人物（だいたい編集者だ）についてもキャラ化が徹底しており、知的エンターテインメントとしては、爆笑問題より面白いんじゃないかしらん。福田センセイいわく、

〈ここまで笑わせて、なおかつ知識量も詰め込まれていて、新解釈のある本がどこにある、と胸を張りたい気持ちとともに、こういう壮大な愚行をする者はあまり居るまいという苦渋もないことはありませんが〉

どうでもいいのだが、いったいどういう風に構成しているのか、というのがいつも気になる。実際に対談してそれをベースに大幅にアレンジを加えているのか、それとも福田和也がひとりで一から作り込んでいるのか。どっちせよ巧いことに変わりはないんだけど、ひとりでやっているとしたら相当な手間だよなあ。

CamScannerでスキャン

【連載】 DIS-COVER"*enka*"! ……vol.12

おカミさん、「演歌の名盤」ですョ!

今月のお題▶愛と情がほとばしる家族モノ演歌の世界

文▶宝泉薫［著述業］　イラストレーション▶宇和島太郎

国は家から。日本の"心"を謳うからには、家族の情愛ははずせない。結婚、出産、育児、嫁出し・嫁取り、母の愛、父の強さ……家族のあらゆる局面が、演歌に歌い込まれてきた。その世界から出現したスタアも少なくない。家族崩壊だの一卵性母子だのと危機感満点の今こそ、演歌がどんな"家族"を歌ってきたか、ひとつ検証してみようじゃありませんか!

ファイル #34

新沼謙治

朴訥派スタアが歌う"妻問いソング"の時代錯誤的魅力

演歌界のおしどり夫婦として知られる森進一・森昌子夫妻にはそれぞれ、母を歌ったヒット曲がある。「おふくろさん」と「おかあさん」だ。が、そんなふたりも今や人の親。素行不良（表向きは学業専念）を理由に"NEWS"を卒業させられたとされる長男の行く末などについて、頭を痛めていることだろう。ともあれ"家族愛"というのも、演歌が好んでとり上げるテーマ。家族を構築していく上で必要不可欠な"結婚"をめぐる作品も少なくない。その伝統【傍点つける】からスタアになったのが――新沼謙治である。

"殿堂入り"名曲リスト
①嫁に来ないか(76年)
②ヘッドライト(77年)
③津軽恋女(87年)

歌手を目指し、岩手県から上京した新沼は19歳のとき、フォーク演歌調の「おもいで岬」でデビュー。左官屋で働きながら「スター誕生」に何度も挑戦したというエピソードが示すように、東北人らしい朴訥さと粘り強さという、当時の"ヤング"とは一線を画した雰囲気で好感を得た。いわゆる"やぶにらみ"が印象的な顔立ちは美男というほどではなかったが、スラリとした長身とあいまって、不思議なアイドル性を感じさせるタイプ。本人いわく"おばあちゃん子"だったおかげで、お年寄りにもモテたらしい。そんな魅力が第2弾「嫁に来ないか」で開花するのだ。作詞は「スタ誕」の仕掛人でもある阿久悠で、常に歌手のイメージを最優先させる彼一流のコンセプチュアルな仕事ぶり。タイトルといい〈さくら色した君がほしいよ〉などのフレーズといい、あえて直球勝負に徹している。一方、作曲の川口真は平浩二の「バス・ストップ」（元ネタは、洋楽の「オンリー・ユー」）を換骨脱胎するという職人芸を披露。ロッカバラードを演歌調にしたことで、微妙なギクシャク感が生まれ、そこが求婚するウブでぶきっちょな若者、ひいては新人らしい荒削りでまっすぐな歌いっぷりにもハマり、抜群の効果を上げた。

さらには、時流と一致していたことも見逃せない。核家族化や男女同権思想の浸透で"嫁取り・嫁入り"という感覚がうすれ、地方での"嫁不足"問題も深刻化しつつあったさなか、岩手県人の若者が歌う"妻問い"ソングが望郷的気分をかきたてたわけだ。新沼はこの余勢を駆って、翌年「ヘッドライト」や「村祭りの前に」をヒットさせるが、その後は停滞し「津軽恋女」ぐらいしか特筆すべき作品はない。それでも"田舎の好青年"的なイメージはNHKに気に入られ「紅白」には通算13回も出場しているのである。ちなみに、夫人はバドミントンの元世界チャンピオン。鳩レースが趣味という男だけあって、さすがは"羽根（シャトル）つながり"と話題になった。プロポーズで「嫁に来ないか」を歌ったかどうかは、さだかでないが。

CamScannerでスキャン

ファイル #35

芦屋雁之助

オヤジ族の親近感を誘った喜劇役者の"嫁出しソング"

かと思えば、嫁に出す父親の心情を歌って一発当てた人もいる。昭和59（1984）年に「娘よ」を70万枚を売り上げた芦屋雁之助。いわゆる"お笑い系"の芸能人が副業的に人情味のある歌謡曲を歌うことは珍しくないが、中でも最大の成功例だ。その理由は、あらゆる点でわかりやすかったことだろう。よくいえば王道、悪くいえばありきたりな演歌の定型的旋律（類似作に、川中美幸の「ふたり酒」など）に〈嫁に行く日が　来なけりゃいいと　おとこ親なら　誰でも思う〉という"花嫁の父"の心情をそのまま描いた歌詞（のちの大泉逸郎による「孫」を想起させる）。それを副業歌手らしい素直な訥々とした調子で、歌い上げた。そんな"歌いやすさ"と"感情移入のしやすさ"が、爆発的セールスへとつながったわけだ（興味深いのは、金田たつえの「花街の母」や二葉百合子の「岸壁の母」といった"母モノ"には子供とのさまざまなドラマが取り上げられるのに対し"父モノ"は娘の結婚という一点にほぼ集中していることである。父子関係というのは、それだけ希薄なのか？）。

"殿堂入り"名曲リスト
1.娘よ（84年）
2.夫婦芝居（84年）

また、雁之助のキャラクターも大きなプラス材料となった。世のオヤジ族にとって、二の線を置く歌手や役者ではなく、50代半ばの喜劇役者が歌ったところに、親近感を抱くとっかかりが生まれたのだ（そういえば、雁之助にも「娘へのバラード」という小ヒットがある）。ついでに言えば、彼にも一時女優をやっていた西郷里菜という愛娘がおり、ドラマ「裸の大将」などで親子共演も。実際に娘を持つ父親だったことが、何らかの説得力を歌唱にもたらしていたことは間違いない。その娘も、現在は37歳の適齢期。だが、先日亡くなった雁之助が結婚式で「娘よ」を涙ながらに熱唱する姿はもう見ることはできない。

ファイル #36

村木賢吉

本物の海を知る男たちが作った民謡調"おやじソング"の説得力

村木賢吉、という名前を聞いて「あ、あの脱サラ歌手ね」と思い出す人は、どのくらいいるだろう。47歳で「おやじの海」を大ヒット（売り上げは91.3万枚）させ、それまで勤めていた工場をやめて、専業歌手に。しかし"一発屋"に終わり、現在は民謡教室をやりながら地道に生活しているという。転職の背景には、"作詞作曲をする同僚と組んで、記念に【傍点つける】レコードを自主製作してみたところ、6年がかりで火がつき、仕事を休む申し訳なさや、守銭奴の如きレコード会社の説得で、乗り気じゃないながらも決断した"という同情に値するエピソードも存在するのだが――。それを詳述している暇はない。問題は、この"家族モノ演歌"がなぜウケたか、だ。

"殿堂入り"名曲リスト
1.おやじの海（79年）
2.おやじの心（80年）

作曲家の宮川泰は「頭からみんなずれてて非常に難しい」と指摘している。これはつまり、民謡調の和風シンコペーションということだろう。また、音楽研究家の小泉文夫は「これでよくレコードになった」と思うほどの「曇った声」だと言いつつ「演歌というのは発声法はなんだっていいんですね。（略）それを全部うまく生かせばいいわけで」と面白がっている。先に触れたように、これを作詞作曲し、のちに同僚の村木に歌わせたのは佐義達雄という男だが、どこまで狙っていたかはともかく"おやじ""海""潮の香り"といったものを表現する上で、民謡調の節回しや曇った声を生かしきったわけである。一介のアマチュアでありながら、巨匠・遠藤実が手がけた二番煎じ作品「おやじの心」の十倍以上の枚数を売り上げたのだから、大したもの。さらには、鳥羽一郎が歌った「兄弟船」あたりはここから影響を受けているのではあるまいか。

そして、ここにも"説得力"を生んだ特殊事情が。村木と佐義が当時、働いていたのは香川県の直島で、佐義は今も瀬戸内海で海上タクシーをやっている。本物の海を知る者たちが作り、歌ったということも、大ヒットの要因として挙げられるだろう。前出の「孫」などは端的な例だが"家族モノ演歌"ではこうした実体験的リアリティがモノを言う。そういう意味では、冒頭で触れた[illegible]夫妻なども"不肖の息子"について歌えばよいのではないか。"じゃがいもの会"でボランティアするより、そのほうがよっぽど演歌の王道なのだから――。

子アイドルHere & Now

年易老楽難成

～しょうねんおいやすくがくなりがたし～

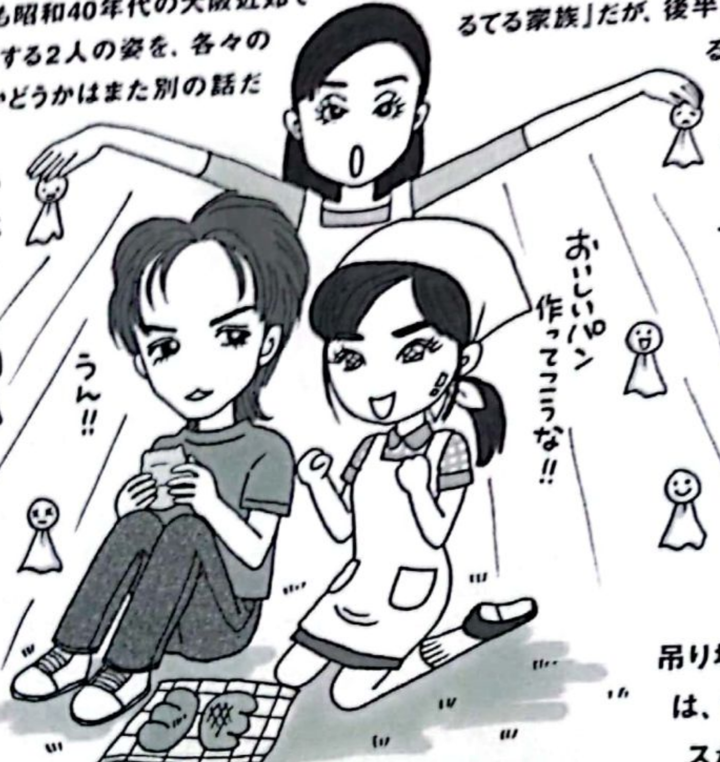
第17回
朝ドラ「てるてる家族」終了！

楽解説者]
▶小石川ユミ

新旧アイドル大競演、いちばん輝いたのはだれ？

で終了したNHK総合・朝の連続テレビ小
族」。ストーリーや演出にもまして注目を集
面の新旧アイドルがゾロゾロ出てくるキャ
だろう。何しろホリプロTSC優勝者（石原
ーズJr.の一員（錦戸亮）が、カップル役を
NHKの朝ドラ（しかも大阪制作）でやるな
想像もできなかった事態である。ジュニア
的なポジションで朝ドラに出たケースは
のの、ここまで重要な役どころは稲垣吾
を演じた「青春家族」以来ほぼ15年ぶ
ル・ウォッチャー的な視点からは、石原
ても今さらこういう形で箔を付けなくても
のだが、それぞれの持ち味はちゃんと
、もっとも昭和40年代の大阪近郊で
なろうとする2人の姿を、各々の
見たいかどうかはまた別の話だ

ものとい
、キャス
女（紺
少女



感は否めない。結局のところ原作の主人公である母親役
を快演した浅野ゆう子の一人勝ち。注目株は二女の中学
時代を鮮やかに演じた櫻谷由貴花（映画「ごめん」のヒロ
イン）といったところだろうか。周辺の人物を見回しても森
口博子、いしのようこ、堀ちえみと元アイドルがずらりと並
ぶ。ちなみに現実の四女・石田ゆりも宝塚音楽学校卒業
後（パン屋は継がずに）歌手デビューしたが、わずか1年で
作詞家（もちろん原作者・なかにし礼）と結婚するために引
退している。「ブルー・ライト・ヨコハマ」をカヴァーしたことも
ある浅野ゆう子や本当にフィギュア・スケート選手だったい
しのようこ（彼女も姉妹タレントだ）などは、阪急沿線を中
心とした北摂／阪神間エリア出身芸能人（南野陽子とか
藤原紀香とかも）の系譜に位置づけられるだろう。

さて、ミュージカル仕立ての演出が話題を呼んだ「て
るてる家族」だが、後半は実際の芸能界が描写され
ることが多くなったためか、突
拍子もないシーンは次第に
少なくなってしまったようだ。
何より残念だったのがフォ
ーク歌手を目指す杉浦太陽
が何かにつけて歌いまく
ったのに、肝心の錦戸
亮が現実の延長レベ
ルの鼻歌程度しか歌
わせてもらえなかっ
たことである。そ
れでもラスト近
くの強引な宙
吊り場面やフィナーレでの側転
は、ちょっとしたファン・サービ
スだったのだろうが。

CamScannerでスキャン

執筆者紹介

●安藤礼二(あんどう・れいじ)
[illegible]文芸評論家。[illegible]なぜか最近ユウラ哲学にはまっています[illegible]ドゥンス・スコトゥスってすてきな人[illegible]「美禄」とか「存在の一義性」とかなんだかすごい[illegible]

●石井恒(いしい・ひさし)
[illegible]生まれ。学校では行儀よく真面目にしてたのに[illegible]問題を起こして学年の担任全員が家に集合したことがある。素行が悪い子の方が精神は健全なのよ。

●磯部涼(いそべ・りょう)
78年5月24日生まれ。ライター。レコード店でアルバイト、DJマスカーキー、DJひとりエッチ・アームストロング、リトル・ティンポなどの名義でDJも。

●市川清師(いちかわ・きよし)
ライター&エディター。尾崎豊のデビュー当時、取材撮影されていた彼を最初に取材したメディアの中のひとりでした。高校生らしい素直さと、つっぱらしい繊細さが同居していたのが魅力。白井貴子の「オールナイトニッポン」に突然、現われ、チャリティーコンサートへの参加を呼びかけていたのが印象に残っている。最後に彼を見かけたのは、NHKホールでのピンククラウドの解散コンサート。チャーのギャグにげらげらと笑い転げていたのが、懐かしく思い出される。雨の護国寺にもいきました。合掌。

●海猫沢めろん(うみねこざわ・めろん)
東ペパーダイン大学中退。現役女子高校生。クラスでは毎日イジメられランドセル着用で強制DJプレイ。18禁学園カードAVG「ぷに☆ふごー」(ぴいくみ)で電撃デビュー。「テックジャイアン」(エンターブレイン)誌で「ぷに☆ふごー TG Ver」絶賛好評連載中。最終回のシチュエーションは大気圏に突入しながらのセックスです。4月下旬にパンプキンノベルスより初の書き下ろし長編官能ミステリ小説「左巻キ式ラストリゾート」が発売。お兄ちゃん買ってねぷ☆ぶい!

●大須賀猛(おおすか・たけし)
よく行く古本屋に尾崎豊ばっかりかける30代半ばの店員さんがいるんです。この店で吾妻ひでおとかいしかわじゅんとか中森明夫の露れ週刊本とか「宝島」のバックナンバーとか読んでると、80年代の情けない気分がよみがえってきて気持ち悪くなるんですが、その気持ち悪さを味わいたくて時々行ってしまうんですね。店は東京K区MS町にあるT書店。

●小川真一(おがわ・しんいち)
愛知県生まれ。戦前戦後あちゃらか音楽探求家。尾崎といえば、モミアゲの紀世彦、はたまた「尾崎家の祖母」by まりちゃんず、という発想はあまりにもフランシーヌ。近共著は「はっぴいえんどbook」「BLUES GUITAR BOOK」その他。

●鹿島良雄(かしま・よしお)
車の部品会社に勤めるサラリーマン。うっすらとした80年代ブームに燃えているこの頃。クラフトワークのステージに心酔。

●加藤典洋(かとう・のりひろ)
文芸評論家・明治学院大学教授。このところ、文学関係の本を二冊出しましたが(「小説の未来」朝日新聞社、「テクストから遠く離れて」講談社)、続いて、もう一つ「イエローページ 村上春樹・Part 2」というのを出します(荒地出版社)。これは95年以降の村上春樹を追ったものでキャッチは「最後の村上研究本」。かなりの自信作で、編著。三月末刊行予定です。関心ある人は本屋さんで覗いてみてください。

●川口瑞夫(かわくち・みずお)
64年生まれ。尾崎が亡くなった92年に「ドラマ「キライじゃないぜ!」でデビューしたのが、尾崎のソックリさんこと東田龍二。彼のデビューアルバムのタイトルが「誘われの街」。そんな彼も今では「水戸黄門」の[illegible]さん。時代の流れを感じます。

●河田拓也(かわた・たくや)
ライター集団「銀引き屋」[illegible]社員。正直、尾崎についての、死後世の中であまりにも色が付き過ぎてて、発言することをずっと諦めていました。「自分達さえ、彼を知っていればそれでいい」と。おそらく周囲の方々も、そういうお気持ちで沈黙されていたのだと思いますが、今回無理を聞いていただき、インタビューに応じていただけたこと、本当に感謝しています。残念だったのは、マザーの福田さんや初代マネージャーのソラチさんの声をうかがえなかったこと。鈴木たくさん、宇多田ヒカルさんの目に映った尾崎についても是非聞きたかった。また、いつかへの宿題にしたい。最後に鈴木さんの「かなしみのまち」から引用。「天使のうたごえは そこらじゅうのまちにはびこるわけではないけど 今日もどこかの たった一人の心をいやしているのだろう」http://www.axcx.com/˜sato/senbikiya/

●木村重樹(きむら・しげき)
編集者&ライター。最近の編集仕事に「別冊宝島 レッド・ツェッペリンを聴け!」「(同)クイーンを聴け!」(宝島社)、「まろやかタイ読本」(酒井タレー&クーロン黒沢・著)などなど。クイーンのベスト盤が100万枚売れ、尾崎トリビュートがウン10万枚売れ、「よいものは(時を超えて)売れ続ける」のは喜ばしいが、肝心の音楽シーンに未来が感じられない……のは、今始まった事でもないか?

●栗原裕一郎(くりはら・ゆういちろう)
5、6年前、「電波少年」で、松村"バウバウ"邦洋が渋谷の歩道橋でオザキを歌うという企画をやっていた。見ていると頭の悪そうな若造が登場、絡みかかって「おまえにオザキの何がわかるんだよ!」。すかさず「じゃあ、おまえに何がわかるというんだよ」と突っ込んでいる自分にハッと気づいたその瞬間、オザキの意志を継ぐのはおれだったのか! と開眼したのでした(嘘)。

●榊ひろと(さかき・ひろと)
(特集原稿の続き)そういえばV6の「ありがとうのうた」も何となく"答辞"っぽいけど、予備校のCMソングになっているのが彼等らしいところ。そんな中で季節感にも年中行事にも頼らずに旅立ちの切なさを描いた嵐の「PIKA☆☆NCHI DOUBLE」は出色。映画の方も泣けました。

●志田歩(しだ・あゆみ)
ライター。今回書いた須藤晃との関連なども掘り下げた玉置浩二のドキュメント本を現在準備中。昨年ソロ・マキシCD「花よ 大地よ 月よ 銀河よ」を発表。http://www.bekkoame.ne.jp/˜shida-a/

●篠原章(しのはら・あきら)
56年生まれ。大東文化大学環境創造学部教授。専門は経済学だが音楽や沖縄に関する論評でも活躍。著書に「J-ROCKベスト123」「沖縄ナンクル沖縄読本」など。

●島田宣子(しまだ・のりこ)
編プロ勤務を経てフリー文筆業歴12年。手のひらサイズだった友人のペットのミドリガメは、かなり巨大に育ち衣装ケースギリギリのサイズになったころ、「こいつは自由を求めている」という理由で「オザキ」に改名。今も元気です。メスですが。

●下井草秀(しもいぐさ・しゅう)
71年[illegible]生まれ。「テレビブロス」に[illegible]インタビューを執筆。10年ほど前[illegible]ハウスを訪ねたことがあるのだが[illegible]おじさんの話を聞く[illegible]はパートから帰ったおばさんが[illegible]ました。

●下村誠(しもむら・まこと)
2004年、今年はプロデューサー業とミュージシャン業がやたらと忙しい。スタジオとツアー[illegible]で[illegible]もなし。[illegible]メールで書いている始末。誰か俺に温泉ツアーのクーポン券プレゼントしてくれませんか?

●城山隆(じょうやま・たかし)
64年鹿児島県生まれ。ライター/書籍編集者。18歳から19歳にかけて、新聞配達少年だったことがある。当時、中上健次の短篇小説「十九歳の地図」に出会う。主人公は、新聞を配りながら予備校に通う19歳の少年。ノートに配達地図を書き割り、気に障る配達先には×印を。心に火薬を宿した少年は東京駅に電話して列車爆破を予告するが……。驚いた。終了した数カ月後、ナイフのような目をした少年が「十七歳の地図」でレコード・デビューした。johyama@pop12.odn.ne.jp

●スズキマサ
70年生まれ。個人的には、いっときの尾崎豊は言葉の(意味ではなく)音声としての響きとリズムやメロディのコンビネーションがずば抜けてたと思ってます。あと、パフォーマーとしてのパワーも確かにたいしたもんでした。メッセージの内実には興味も共感もありません。以上!

●中村俊夫(なかむら・としお)
頭脳警察や村八分など70年代日本のラディカルなバンドって、いわば生一本の本格焼酎みたいな魅力があったけど、最近の本格焼酎ブームは、軟弱な水割り文化へのアンチテーゼとしての一面もあるのかなと、独り芋焼酎を飲みながら思う今日この頃です。

●楢岡咲(ならおか・さき)
14歳のとき、わざわざ部屋の電気消してオザキ聴いた記憶あり。亡くなったときは母がワイドショー見て激しくオザキ萌え。思いの文を原稿用紙に綴り、音楽誌に掲載されていた。ミーハーな血筋です。

●奈落一騎(ならく・いっき)
72年東京生まれ。ライター集団「銀引き屋」所属。アプレ文筆業。今月は仕事と引越し準備の同時進行で大忙し。最近は、「高村薫の本」や「このアニメが凄い! 絶対観たい"超名作編"」(共に宝島社)にも、素直な感想文を書いてるんで、ひとつよろしゅう。

●西岡ムサシ(にしおか・むさし)
宇多田ヒカルのシングル・コレクションを買いました。やっぱし「Automatic」は最高! 彼女の歌を聞いていると、つくづく「音楽だなぁ」と思いますね。まさに全身音楽家。尾崎リスペクターとしても知られるヒッキーだが、尾崎にも彼女みたく歌ったり踊ったりすること自体の快感に自然に身を委ねられるようなところがあれば、もっと楽だったろうにね。

●葉山楓(はやま・かえで)
元ヒッピーのフリーランス・ライター。専門分野はアメリカ文学、アメリカ映画、アメリカン・ロックだが、時どきJポップ畑の平や大根も盗んでしまう。生前の尾崎豊とは挨拶以上の会話はしなかったそうだが、いまでもCDを通して対話している、と本人は主張している。そういえば、前世は恐山のイタコだったらしい。

●宝泉薫(ほうせん・かおる)
[illegible]

●町口哲生(まちぐち・てつお)
[illegible]文芸評論家。[illegible]
ホーム～ http://earth.endless.ne.jp/users/tetsuo_m/
携帯ホーム～ http://k.excite.co.jp/hp/u/tetsuo_m/

●丸目蔵人(まるめ・くらんど)
ライター。アジアのエンターテインメント中心に執筆。[illegible]ファンク・ブラザーズの軌跡を追った映画「永遠のモータウン」は、広く音楽ファンにオススメ。全然変わらないブーツィ・コリンズも最高だ～。

●三田格(みた・いたる)
ライター。尾崎豊よりも4歳年上の「大人」です。「REMIX」誌で「ゴッド・セイヴ・ザ・キャイーン」、「スタジオボイス」誌で「[illegible]フレンディ・マーキュリー」を連載中。

●南田勝也(みなみた・かつや)
67年尼崎生まれ。現在、関西大学社会学部、関西学院大学社会学部、同志社女子大学学芸学部ほか講師。著書に「ロックミュージックの社会学」(青弓社、01年)。最近発表した論文は、「音楽と音楽の関わり」「情報社会における音楽消費の変容」(青少年研究会調査報告書、04年)「いま、野外ロックフェスに集まる人々:音楽ライブにおける聴取スタイルの変容」「AURA」フジテレビ編成制作局調査部、04年)など。

●宮城正樹(みやぎ・まさき)
音楽・映画などの知ったかブンセキ(分析&文責)家。エンタ編集プロダクション「宮城事務所」代表。最近、試写室で見る映画のほとんどが尾崎市に見えてビックリ。アフガン映画「アフガン零年」まで尾崎に通じるってか! おかしい!

●谷亜ヒロコ(やあ・ひろこ)
今年はいろいろとライブを見に行ってますが、この前は超ひさびさに出てしまいました。友達の手伝いでラップみたいな歌みたいなことやって、すげー楽しかったです。

●安田謙一(やすだ・けんいち)
学校で習ったことなんて覚えていない、とは言うものの、先日、久々にラジオ体操をほとんど覚えていなかったのに軽いショック。で、ラジオ体操って学校で習ったかどうかも、思い出せないで、またショック。

●安田昌弘(やすだ・まさひろ)
67年千葉県生まれ、パリ在住。KSM欧州政治経済シンクタンク:www.ksm.fr勤務。社会学者・翻訳家。尾崎豊はほとんど聴かずに今に至る。共著に「ポピュラー音楽へのまなざし」(勁草書房)、訳書に「ポピュラー音楽理論入門」(水声社)。

●和田馬太郎(わだ・またろう)
元音楽雑誌編集。音楽業界なんてもう嫌だなんて思って普通の会社員に。なのに毎日レコードレーベルとプロレスラーに会う日々。